

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MELISSA CARLA CHORNOBAY BERGONSO

NÚMERO, SOM E BELEZA: A ESTÉTICA MUSICAL EM BOÉCIO

CURITIBA  
2013

MELISSA CARLA CHORNOBAY BERGONSO

## NÚMERO, SOM E BELEZA: A ESTÉTICA MUSICAL EM BOÉCIO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Música, na Linha de Teoria, Criação e Estética Musical, Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof. Dr<sup>a</sup> Roseane Yampolschi

CURITIBA  
2013

Catálogo na Publicação  
Aline Brugnari Juvenêncio – CRB 9ª/1504  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Bergonso, Melissa Carla Chornobay  
Número, som e beleza: a estética musical em Boécio /  
Melissa Carla Chornobay Bergonso. – Curitiba, 2013.  
100 f.

Orientadora: Profª. Drª. Roseane Yampolschi  
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências  
Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Boécio, m.524. 2. Música – Aspectos psicológicos.  
3. Música – Filosofia e estética. 4. Harmonia (Música).  
5. Números na arte. I. Título.

CDD 781.17

ERRATA			
FOLHA	LINHA	ONDE SE LÊ	LEIA-SE
18 (rodapé, nota 22)	2	FUBINI, 2008a, 23-33.	FUBINI, 2008a, p.23-33.
69	2	intervalo de décima terça	intervalo de décima segunda

BERGONSO, M. C. C. **Número, Som e Beleza: A Estética Musical em Boécio**. 100f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

Ata octogésima quarta, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda Melissa Chornobay Bergonso. No vigésimo sétimo dia de fevereiro de dois mil e treze, às dez horas, na sala 107, no DEARTES, do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituídos pelos seguintes Professores Doutores: **Roseane Yampolschi (UFPR)**, orientadora, **Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)** e **João Lupi (UFSC)**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Música, para a sessão pública de defesa da dissertação intitulada: **“Número, Som e Beleza: A Estética Musical em Boécio”** apresentada por Melissa Chornobay Bergonso. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. A senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra à primeira examinadora e ao segundo para as suas arguições, seguidos pela defesa da candidata. Na sequência, a Professora **Roseane Yampolschi** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reuniu-se em sigilo para avaliação final da candidata. Em seguida, a senhora Presidente declarou aprovada a candidata, que recebe o título de **Mestre em Música**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no vigésimo sétimo dia de fevereiro de dois mil e treze.

*Roseane Yampolschi*  
Dr<sup>a</sup>. Roseane Yampolschi  
(UFPR)

*Rosane Cardoso de Araújo*  
Dr<sup>a</sup>. Rosane Cardoso de Araújo  
(UFPR)

**Dr. João Lupi**  
(UFSC)

Melissa Chornobay Bergonso

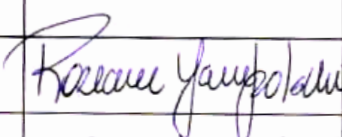
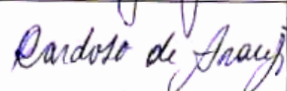
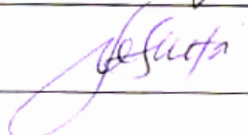
(Obs.: A banca sugere a publicação da dissertação)

## PARECER

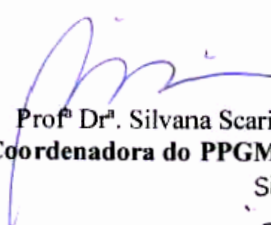
Defesa de dissertação de mestrado de **Melissa Chornobay Bergonso** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Roseane Yampolschi, Rosane Cardoso de Araújo e João Lupi**, arguiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação: **Número, Som e Beleza: A Estética Musical em Boécio**.

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Roseane Yampolschi (UFPR)		<i>aprovada</i>
Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)		<i>aprovada</i>
João Lupi (UFSC)		<i>aprovada</i>

Curitiba, 27 de fevereiro de 2013.

  
Profª Drª. Silvana Scarinci  
Coordenadora do PPGMúsica

Silvana Scarinci  
- Coordenadora  
Pós-Graduação em Música  
UFPR  
SIAPE 1667827  
ppgmusica@ufpr.br

## RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo apresentar a estética musical em Boécio (480-524 d.C.), analisando quatro pontos: a noção de beleza, a noção de harmonia, a música sonora propriamente dita e a forma como ela influencia nos afetos humanos. Para isto, a pesquisa divide-se em dois capítulos distintos. No primeiro capítulo são apresentados os principais conceitos acerca da noção de *belo* em Boécio através de suas obras *Topicorum Aristotelis Interpretatio* e *De Consolatione Philosophiae*; e também os principais conceitos relacionados às harmonias (músicas) *cósmica*, *humana* e *instrumental*, também propostas por ele, utilizando-se, para isto, as obras *De Institutione Musica* e também *De Consolatione Philosophiae*. No segundo capítulo aborda-se a questão da música sonora propriamente dita e, tendo-se por base o livro *De Institutione Musica*, aponta-se os principais conceitos acerca das consonâncias e dissonâncias musicais; e também o modo como a música influencia o caráter e as disposições da alma humana. Os resultados indicam que o pensamento estético-musical de Boécio está fundamentado, em um primeiro plano, no número, na proporção e na ordem dos elementos, e, em um segundo plano, na apreensão sensível e racional dos sons. Observa-se que, para Boécio, existe uma centralidade da noção de harmonia enquanto ordem, tanto para a questão da beleza quanto para a questão das harmonias musicais. Verifica-se também que os conceitos de consonância e dissonância estão relacionados com a percepção sensível e matemática da música. Por fim, constata-se que a música exerce um papel emotivo/comportamental sobre o ser humano, dado seus efeitos psicológicos sobre ele.

Palavras-chave: Boécio. Estética Musical. Beleza. Número.

## ABSTRACT

The present study aims to present the musical aesthetics in Boethius, by analyzing four points: the sense of beauty, the sense of harmony, the sonorous music itself and the way it influences the human affections. For this purpose, the research is divided into two distinct chapters. The first chapter presents the main concepts concerning the sense of *beauty* in Boethius through two of his works *Topicorum Aristotelis Interpretatio* and *De Consolatione Philosophiae*; as well as the main concepts related to *cosmic, human and instrumental* harmonies (music), which were also proposed by him, using works such as *De Institutione Musica* and *De Consolatione Philosophiae*. The second chapter approaches the sonorous music itself, based on the book *De Institutione Musica*, and it points out the main concepts regarding the musical consonance and dissonance; as well as how music influences the human soul's character and dispositions. The results indicate that Boethius' musical aesthetic thinking is based, in the foreground, on the number, proportion and order of the elements, and, in the background, on the sensible and rational apprehension of the sounds. It is observed that, for Boethius, there is a centrality of the sense of harmony as order, both for the question of beauty and the question of musical harmonies. It is also noticed that the concepts of consonance and dissonance are related to the sensible and mathematical perception of the music. Finally, it is clear that music plays an emotional/behavioral role on human beings, due to its psychological effects on them.

Keywords: Boethius. Musical Aesthetics. Beauty. Number.



A Deus, Uno e Trino.

À Santíssima Virgem Maria, Mãe de Deus e minha amada Mãe do Céu.

Ao meu Anjo da Guarda.

Aos meus santos de devoção, São Pio de Pietrelcina e Santa Cecília.

Ao meu amado esposo, Thiago.

Aos meus queridos pais, Luiz Antônio e Maria Madalena.

Às minhas queridas irmãs, Rosana e Priscilla.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, Uno e Trino, pois sem Ele e sem Sua divina graça, nada me seria possível realizar.

À professora Roseane Yampolschi, pela oportunidade que me concedeu e pela confiança que depositou em mim.

Aos professores João Lupi, Maurício Dottori e Rosane Cardoso de Araújo, pelas valorosas contribuições.

Ao meu amado esposo Thiago Praça Teixeira, por todo apoio e incentivo na realização deste trabalho, especialmente por ter ficado ao meu lado até o fim apesar de todas as dificuldades que encontrei e enfrentei.

Aos meus pais Luiz Antônio Bergonso e Maria Madalena Bergonso, por sempre acreditarem em mim e me encorajarem a seguir sempre em frente.

Às amigas e companheiras de curso Ana Carolina Manfrinato e Lilian Gonçalves, pelos momentos de humor, companheirismo, lágrimas, sofrimento compartilhado, dificuldades vencidas, união na mais alta tensão, enfim, pela amizade que se solidificou a cada vendaval e intempérie do caminho!

Aos demais colegas do curso: “A união faz a força!”

À CAPES, pelo auxílio financeiro.

E a todos que, de uma forma ou de outra, contribuíram na realização desta pesquisa, meu muito obrigada!

Ó tu que governas o universo segundo uma ordem eterna,  
Criador da terra e do céu, que num momento da eternidade  
Por tua ordem fizeste o tempo marchar pela primeira vez,  
O universo gira em torno de teu trono inabalável;  
Estranha à inveja egoísta e estéril,  
Foi tua bondade apenas, e não algo exterior,  
Que te inspirou a ordenar a matéria informe.  
Tu te inspiras em todas as coisas no bem supremo que habita em ti.  
Do modelo celeste, trazes mentalmente em ti um mundo belo ,  
Tu, que és pura beleza, lhe dás forma segundo tua imagem  
E descobres de sua perfeição formas perfeitas.

Boécio (*De Consolatione Philosophiae*, III, 18)

## LISTA DE FIGURAS

- FIGURA 1 – Desenho esquemático das consonâncias em função de suas relações numéricas ..... 71
- FIGURA 2 – Desenho esquemático da representação geométrica do número 10 .....72

## LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Resumo esquemático dos diversos sentidos possíveis de música para a Idade Média .....	52
QUADRO 2 – Resumo das classes de desigualdades numéricas para as consonâncias e dissonâncias .....	67
QUADRO 3 – Relação dos intervalos sonoros de acordo com suas relações numéricas e respectivas nomenclaturas musicais.....	70

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	12
1. BELEZA E HARMONIA .....	19
1.1. Noção de <i>belo</i> em Boécio .....	20
1.2. Música e Harmonia.....	33
1.2.1. Música Cósmica ou Mundana.....	34
1.2.2. Música Humana .....	38
1.2.3. Música Instrumental .....	40
1.2.4. Música Divina .....	43
2. MÚSICA SONORA .....	53
2.1. Música e Matemática .....	53
2.1.1. O Som e a Matemática: Unidade, Números, Igualdade, Proporções .....	54
2.1.2. As Consonâncias Musicais .....	57
2.1.2.1. A Natureza do Som .....	57
2.1.2.2. Definição de Consonância e Dissonância .....	60
2.1.2.3. As Consonâncias e as Proporções Numéricas .....	66
2.2. Música e Afetos .....	75
2.2.1. Da Antiguidade até Boécio .....	75
2.2.2. Boécio e o <i>ethos</i> musical .....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	97

## INTRODUÇÃO

Na Antiguidade, especialmente entre os gregos, havia a consciência da estrita relação entre proporções numéricas e beleza material. Com efeito, na arte grega em geral, como, por exemplo, na arquitetura e na escultura, evidencia-se uma concepção quantitativa da beleza: a harmonia do conjunto é alcançada através de uma disposição dos seus elementos regida por um princípio de proporção.

Através de pensadores como Pitágoras, Platão<sup>1</sup> e Aristóteles<sup>2</sup>, tal concepção de beleza, fundada sobre a noção de proporção numérica, se tornou recorrente na Antiguidade, e passou adiante na história do Ocidente, especialmente por meio de Anício Mânlio Severino **Boécio** (480-524 d.C.), que foi um importante filósofo da Idade Média e que, no âmbito da estética, juntamente com Santo Agostinho (354-430 d.C.), foi um grande transmissor dos conceitos gregos.

---

<sup>1</sup> Platão nem sempre apresentou o mesmo ponto de vista acerca do belo ao longo de sua filosofia. De acordo com Lupi, Platão se interessava pela origem do belo, não pela sua emoção estética, e em várias de suas obras Platão enfocou a questão da beleza, mas num diferente aspecto. Em *Fedro*, por exemplo, ele apresentou a concepção de beleza perfeita e ideal, mergulhada no sensível; em *O Banquete*, o belo estava relacionado ao amor; já em *Fedon*, estava relacionado à beleza espiritual; e em *Fílebo*, o belo, assim como a virtude, era constituído pela metafísica dos números; já em *Hípias Maior* ele rejeitou a teoria de que a beleza estaria limitada às proporções materiais. Mais tarde, essa ideia foi copiada por Plotino no seu tratado do Belo, *Enéada* (I, 6), no qual ele deixa clara a concepção da beleza como ordem espiritual não residente no sensível. Como explica Lupi: para Plotino “a beleza é de ordem espiritual, a emoção perfeita, neste caso, está na contemplação espiritual, e portanto, a beleza não reside no sensível, nem na proporção que está na matéria.” (LUPI, J. *O Belo e o Número: Plotino e Agostinho*. In SOUZA, D. G. *Amor Scientiae*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002, p.394). A adesão de Platão ao pitagorismo e à teoria da proporcionalidade do belo se deu somente depois da morte de Sócrates. Entretanto, além desse aspecto matemático da beleza, Platão também ligava o conceito da beleza ao bem e ao útil, englobando também questões morais. Para ele, o belo poderia ser aquilo que é *conveniente* por ser considerado bom e/ou útil, como também aquilo que é um prazer para a vista e para os ouvidos (PLATÃO. *Hípias Maior*, 295; 298. In PLATÃO. *Diálogos II: Giórgias (ou da retórica), Eutidemo (ou da disputa), Hípias Maior (ou do belo), Hípias Menor (ou do falso)*. Tradução, textos complementares e notas de Edson Bini. Bauru: EDIPRO, 2007).

<sup>2</sup> Para Aristóteles “As formas supremas do belo são a conformidade com as leis, a simetria e a determinação, e são precisamente essas formas que se encontram nas matemáticas, e como essas formas parecem ser a causa de muitos objetos, as matemáticas tratam numa certa medida duma causa que é a beleza.” (ARISTÓTELES, *Metafísica*, XII-3-1178-1 apud BAYER, R. *História da Estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p.52). Mas, além de conceber a beleza fundada na ordem e na proporção dos elementos, de acordo com Bayer, Aristóteles atribui ao belo um valor metafísico. Afirma Bayer que, para Aristóteles “o belo é o que não é final”, por isto belo e bem, neste aspecto, não se confundem, já que o bem objetiva alcançar o fim buscado, diferentemente do belo, que é um “bem em si”. Além do mais, Bayer diz que o belo, para Aristóteles, é para ser contemplado (BAYER, 1995, p.48-53). Neste sentido, há também um viés psicológico da percepção do belo.

Nascido em Roma, Boécio exerceu grande influência na filosofia medieval, pois intermediou a filosofia grega e a Escolástica.<sup>3</sup> Devido às invasões germânicas, muitos textos antigos se perderam, e as obras que ficaram conhecidas pelos medievais foram aquelas traduzidas por Boécio do grego para o latim. Boécio fez comentários sobre algumas obras, especialmente à Lógica de Aristóteles, que foram fundamentais para o posterior desenvolvimento da Escolástica. Além disso, ele ainda adaptou as obras de Platão e Aristóteles, não somente de forma a harmonizá-las entre si, mas também de forma a adaptá-las à doutrina Cristã. Nos seus debates teológicos, Boécio tinha preocupação em buscar o aprofundamento da fé por meio de uma linguagem adequada, de ordem acadêmica e intelectual, e, conforme afirma Savian Filho, foi isto o que o fez ficar conhecido como “o último dos antigos e o primeiro dos medievais”.<sup>4</sup>

Além de transmitir o patrimônio cultural da antiguidade como filósofo, Boécio atuou, paralelamente, como educador daqueles povos que não tinham acesso às obras de Platão e Aristóteles por não conhecerem o idioma grego.<sup>5</sup> Também deixou para a Idade Média o pensamento vivo da filosofia como “o amor da sabedoria”<sup>6</sup> e uma classificação das ciências, com a divisão do saber em espécies especulativa e prática, incluindo também a lógica. Suas obras abrangem tratados de teologia,

<sup>3</sup> BOEHNER, P.; GILSON, E. *História da Filosofia Cristã*. 9ª Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2004, p.209. Segundo os autores, “o termo Escolástica designa a filosofia ministrada nas escolas cristãs.” (p.226). A Escolástica compreende, de forma geral, três períodos, categorizados por Boehner e Gilson como: (i) a *Primeira Escolástica* (século VIII ao XII), tendo por principais pensadores João Scotus Erígena, Anselmo de Besate, Pedro Damião, Santo Anselmo de Cantuária, Bernardo de Claraval, Pedro Abelardo, Gilberto de La Porée, Teodorico de Chartres, João de Salesbury e Hugo de São Vitor; (ii) a *Alta Escolástica* (século XIII), tendo por principais pensadores Roberto de Grosseteste, Rogério Bacon, Alberto Magno, Alexandre de Hales, São Boaventura, Santo Tomás de Aquino, João Duns Escoto e Mestre Eckart; e (iii) a *Escolástica Posterior* (século XIV), tendo por principais pensadores Guilherme Ockham e Nicolau de Cusa (BOEHNER; GILSON, 2004, p.227-572).

<sup>4</sup> SAVIAN FILHO, J. *Introdução geral*. In BOÉCIO. *Escritos (Opuscula Sacra)*. Tradução, introdução, estudos introdutórios e notas de Juvenal Savian Filho. São Paulo: Martins Fontes, 2005a, p.10.

<sup>5</sup> Ibid., p. 210. Conferir também BOEHNER; GILSON, 2004, p.210.

<sup>6</sup> “Por sabedoria não entende Boécio uma habilidade prática, nem o domínio das artes técnicas, mas uma realidade: aquele pensamento vivo, causa de todas as coisas, que subsiste em si mesmo e de nada necessita além de si mesmo. A filosofia é uma iluminação procedente desta sabedoria pura, pela qual esta atrai amorosamente a si o espírito do homem. Por este motivo o amor à sabedoria, ou filosofia, pode ser considerada também como a busca de Deus e até mesmo como o amor de Deus. Em vista desta definição se compreende perfeitamente que Boécio, embora cristão, se dirigisse precisamente à filosofia para buscar consolo em suas tribulações”. (BOEHNER; GILSON, 2004, p.210-211.) Santo Agostinho também repete a mesma definição para a filosofia como sendo “amor à sabedoria” (*amor sapientiae*) em *A Ordem*, I, XI, 31, p.191.



traduções de obras de Aristóteles, assim como também escritos sobre matemática e sobre música, entre outros temas, podendo-se destacar as seguintes obras: *De Philosophiae Consolatione*, *Opuscula Sacra*, *Opuscula Philosophica: In Isagogen Porphyrii Commentorum Editio Prima et Secunda*, *De Institutione Musica*, *Institutio Arithmetica*.<sup>7</sup>

Dentre as obras acima citadas, algumas influenciaram, em grande conta, a Idade Média e também períodos posteriores, entre as quais podemos citar: *Opuscula Sacra*, que contribuiu com formulações de termos que exerceram influência em toda a teologia católica posterior,<sup>8</sup> e também *De Institutione Musica*, cujo pensamento musical influenciou a Idade Média e períodos posteriores. Afirma Fubini que o tratado de música de Boécio é comparável a outros tratados de harmonia da Antiguidade clássica, e que Boécio, como teórico e filósofo, aparece como “a autoridade indiscutível a quem dirigir-se na hora de reforçar as próprias teses”,<sup>9</sup> pois “seu nome aparece em todos os tratados medievais sobre música e sua tripartição da música em *cósmica*, *humana* e *instrumental* [...] se repete constantemente até o período barroco.”<sup>10</sup> Ainda de acordo com Fubini, é por meio de Boécio que o mundo grego aparece na Idade Média, especialmente no que diz respeito às teorias musicais, já que os primeiros teóricos medievais se utilizam das terminologias gregas para os modos e

---

<sup>7</sup> BOEHNER; GILSON, 2004, p.209-211.

<sup>8</sup> De acordo com Savian Filho (2005a, p.29-30), o conhecimento que Boécio possuía dos antigos lhe permitiu contribuir com uma argumentação fundamentada no aristotelismo, que funcionou como um instrumento seguro para fundamentar as expressões de fé do Catolicismo. Devido a isso, seu encaminhamento das questões teológicas acabou se tornando uma das principais matrizes do pensamento cristão posterior. Assim, para os medievais, Boécio tornou-se uma autoridade em sua matéria e um modelo a ser seguido. Savian Filho ainda afirma que: “Boécio busca constituir sua ‘teologia’ empregando o método axiomático [do qual fala Aristóteles nos *Segundos Analíticos* 72a15 ss] e inscrevendo-se na tradição que remonta a Nicéia, Éfeso e Calcedônia, com o fim de oferecer, da maneira mais breve possível, meios que permitissem ao pensamento católico de orientação mais acadêmica mostrar a coerência de suas verdades. [...]. Por meio de Boécio, esse tipo de encaminhamento das questões teológicas influenciará toda a teologia posterior, como se sabe, mas sua influência não se reduz a isso, pois, como organizador do vocábulo metafísico do ser, Boécio foi quem acabou determinando a compreensão de termos como *essentia*, *substantia*, *susbsistentia*, *natura* e *persona* [...]” (SAVIAN FILHO, 2005a, p.31).

<sup>9</sup> FUBINI, E. *Música y Estética em la Época Medieval*. Pamplona: EUNSA, 2008b, p.27, tradução nossa.

<sup>10</sup> Id.

sistemas de tetracordes.<sup>11</sup> Assim, podemos dizer que o *De Institutione Musica* serviu de elo entre as teorias musicais gregas e medievais.

No campo da estética em particular, alguns autores que se dedicaram ao estudo da Idade Média apontam a fundamental influência exercida por Boécio. Segundo Umberto Eco, Boécio é quem “transmite à Idade Média a filosofia das proporções em seu aspecto pitagórico originário, desenvolvendo uma doutrina das relações proporcionais no âmbito da teoria musical”,<sup>12</sup> ou seja, Boécio ocupou-se das ideias filosóficas dos pitagóricos,<sup>13</sup> baseadas nas noções de número, medida e proporção, para, assim, expor uma teoria musical em seu tratado *De Institutione Musica*. Fubini, por sua vez, enfatiza que “Boécio é o herdeiro mais fiel do pensamento clássico”.<sup>14</sup> Por meio de seus escritos, o filósofo teria deixado como herança “a famosa subdivisão da música em três gêneros diferentes”,<sup>15</sup> música *cósmica*, música *humana* e música *instrumental*, que aparecem na literatura medieval e renascentista.<sup>16</sup> E Bruyne, finalmente, diz que nas obras de Boécio há “uma doutrina coerente e profunda de estética que os séculos seguintes assimilaram lentamente”,<sup>17</sup> pois embora ele não tenha escrito nenhum tratado específico sobre estética, suas ideias sobre o belo, contidas de forma pouco desenvolvida em alguns dos seus trabalhos, e suas teorias matemático-musicais influenciaram significativamente os períodos posteriores, especialmente no âmbito musical. Levando-se em conta as considerações desses autores, é possível, portanto, perceber a importância da concepção estética de Boécio na história do Ocidente.

---

<sup>11</sup> FUBINI, 2008b, p.31.

<sup>12</sup> ECO, U. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Rio de Janeiro: Record, 2010, p.66.

<sup>13</sup> Tatarkiewicz explica que “uma das ideias filosóficas desta escola [pitagórica], a de que o mundo está construído matematicamente, foi de importância fundamental para a estética. [...]. Especialmente, [os pitagóricos] demonstraram uma regularidade matemática na acústica. Observaram que o som harmonioso e a discordância das cordas dependem de sua longitude. [...]. Para eles, a harmonia consistia em uma razão matemática dos componentes.” (TATARKIEWICZ, W. *Historia de la estética*. Vol. 1: La estética antigua. Madrid: Akal, 2000, p.87, tradução nossa).

<sup>14</sup> FUBINI, 2008b, p.28, tradução nossa.

<sup>15</sup> Id.

<sup>16</sup> Id.

<sup>17</sup> BRUYNE, E. *Estudios de Estética Medieval: de Boecio a Juan Escoto Erígena*. Vol. 1. Madrid: Gredos, 1958, p.13, tradução nossa.

É importante mencionar que, ao falarmos sobre *estética*, devemos ter em conta que o que os antigos entendiam por estética não é o mesmo que entendemos hoje. Em primeiro lugar, essa palavra não existia na antiguidade, e seu significado poderia ser aplicado a questões distintas. Conforme Bayer, a estética tornou-se uma ciência independente recentemente; antes ela “esteve sempre ligada à reflexão filosófica, à crítica literária ou à história da arte.”<sup>18</sup> Em segundo lugar, o *belo*, para os antigos, tinha um sentido mais técnico e amplo do que possui hoje, pois, além do aspecto exterior observável nos objetos através da proporcionalidade entre os elementos, a beleza envolvia também questões morais, éticas, como as virtudes, o bem e a utilidade das coisas.

A *estética*, enquanto disciplina, surgiu somente no século XVIII com Alexander Baumgarten (1714-1762) que, em sua obra *Aesthetica*, procurou organizar uma teoria do conhecimento sensível. Contudo, conforme explica Lia Tomás, conceitos como *arte, beleza ou experiência estética* “sempre foram discutidos pelos filósofos, mesmo que inseridos em obras filosóficas mais gerais e pontos de vista muito distintos e por vezes contraditórios.”<sup>19</sup> De fato, pensamentos e reflexões acerca da beleza e da arte podem ser encontrados nos pensamentos ou escritos de filósofos desde a Antiguidade, como Pitágoras, Sócrates, Platão, Aristóteles, Santo Agostinho e Boécio.

O presente trabalho tem por objetivo principal expor de forma geral o que constitui a *estética musical* em Boécio. Para se chegar a isto, quatro pontos serão investigados: a noção de beleza, a noção de harmonia, a música sonora propriamente dita e sua influência nos afetos humanos. Ainda que certos autores, já mencionados anteriormente, tenham se dedicado à estética de Boécio, neste trabalho pretendemos estudar e sistematizar ideias relacionadas não somente à música abstrata – entendida no sentido de harmonia – mas também ao gênero *música sonora* em particular, ou seja, ao gênero musical que Boécio classificou como *instrumental*. Deste modo, procuraremos salientar os principais conceitos utilizados por ele em seu tratado de música, tais como: proporção, consonância, afetos, apreensibilidade, entre outros, para expor, a partir daí, sua *estética musical*.

---

<sup>18</sup> BAYER, 1995, p.13.

<sup>19</sup> TOMÁS, L. *Música e filosofia: estética musical*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005, p.7.

Para evitar qualquer tipo de equívoco, o conceito de *estética musical* utilizado neste trabalho será o mesmo definido por Fubini, ou seja, como “qualquer tipo de reflexão sobre música, sobre a sua natureza, os seus fins e os seus limites.”<sup>20</sup> Por outro lado, consideraremos também a *estética* em âmbito filosófico, isto é, enquanto “teoria da natureza e das condições da *beleza* na natureza e na arte.”<sup>21</sup>

Tendo em vista o objetivo principal desta pesquisa, buscaremos atingir três fins específicos. Em primeiro lugar, procuraremos expor a noção de *belo* em Boécio a partir de algumas de suas obras que fazem alusão a este termo, valendo-nos, para isto, de autores como Bruyne e Tatarkiewicz e também de fontes teóricas utilizadas por Boécio, tais como Platão e Aristóteles. Em segundo lugar, procuraremos expor o que constitui, para Boécio, a noção de *música*, uma vez que ele a considerava em um sentido teórico bastante amplo, que ultrapassava o âmbito estritamente sonoro e designava, assim como para os antigos, *harmonia*, no sentido de equilíbrio e ordem entre diferentes elementos. Para tanto, faremos uso, novamente, de seus próprios textos e de autores relevantes. Em terceiro lugar, procuraremos expor, com base em *De Institutione Musica* e *Institutio Arithmetica* de Boécio, os seus principais conceitos acerca da música propriamente dita, ou seja, a música *sonora*, audível. A partir dessas ideias e de outros estudos de natureza histórica, também será possível identificar, de forma sucinta, a relevância do pensamento de Boécio em períodos posteriores.

Em função destes três objetivos específicos, dividimos a pesquisa em dois capítulos:

I) **BELEZA E HARMONIA.** Estudo sobre: (i) a noção de *belo* em Boécio, abordando suas principais formulações e conceitos; (ii) a noção de *música* enquanto *harmonia*, em sentido teórico amplo e não estritamente sonoro, apontando seus diferentes âmbitos de aplicação.

II) **MÚSICA SONORA.** Investigação dos principais conceitos da estética musical de Boécio acerca da música sonora, analisando: (i) a conexão entre *música* e matemática, especialmente no que concerne à definição das consonâncias; (ii) o

---

<sup>20</sup> FUBINI, E. *Estética da Música*. Lisboa: Edições 70, 2008a, p.12.

<sup>21</sup> JOLIVET, R. *Vocabulário de Filosofia*. Rio de Janeiro: Agir, 1975, p.85.

aspecto moral da música e sua relação com os afetos e os estados de ânimo da alma; (iii) a apreensão estética da música por parte dos sentidos e da inteligência do homem.

A escolha destes temas como objeto de estudo desta pesquisa se deu pelo fato de que, em primeiro lugar, a questão da beleza é central no estudo da estética. Em segundo lugar, porque a música sonora engloba um duplo aspecto: o caráter matemático e racional da música, e a influência dos sons musicais nos afetos e no comportamento humano. Com efeito, estes dois pontos são centrais no pensamento estético-musical ocidental.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Cf. DAHLHAUS, C; EGGBRECHT, H. *Que é a música?* Lisboa: Texto e Grafia, 2009, p.29-36 e FUBINI, 2008a, p.23-33.

## 1. BELEZA E HARMONIA

Este primeiro capítulo tem o objetivo de expor, em primeiro lugar, a noção de *belo* em Boécio; em segundo lugar, o sentido teórico-filosófico de *música* e seus âmbitos de aplicação; e, em terceiro lugar, averiguar de que forma esses conceitos se relacionam.

Levando-se em consideração que entre as obras de Boécio não se encontra nenhum tratado específico sobre este tema,<sup>23</sup> a abordagem que faremos sobre sua *estética*, ou seja, sobre a noção de *belo*, partirá das alusões que o próprio Boécio faz ao *pulchrum* (“belo”) ao longo de algumas de suas obras, utilizando-nos, principalmente, da sua obra *De Consolatione Philosophiae*<sup>24</sup> (*A Consolação da Filosofia*). Já com relação à noção de *música*, faremos uso, principalmente, do *De Institutione Musica*<sup>25</sup> (*Tratado de Música*) de Boécio, procurando, assim, identificar seus principais conceitos.

---

<sup>23</sup> Segundo Tatarkiewicz, “é verdade que os escritores medievais não nos deixaram tratado algum de caráter exclusivamente estético, mas também é verdade que em suas obras teológicas, psicológicas e cosmológicas, encontramos pressupostos e conclusões estéticas; com efeito, os tratadistas medievais expressaram em numerosas ocasiões os seus conceitos e suas ideias sobre a beleza e sobre a arte.” (TATARKIEWICZ, W. *Historia de la estética*. Vol. 2: La estética medieval. Madrid: Akal, 2007, p.7, tradução nossa).

<sup>24</sup> Utilizaremos, neste trabalho, a tradução do latim para o português, da obra *A Consolação da Filosofia* de Boécio, feita por Willian Li, da Editora Martins Fontes. Por questões de padronização, ao fazermos referência a esta obra, usaremos o título original em latim, *De Consolatione Philosophiae*.

<sup>25</sup> Utilizaremos, neste trabalho, duas traduções para a obra *De Institutione Musica* de Boécio. Para o primeiro livro, será usada a tradução do latim para o português de Carolina Parizzi Castanheira (CASTANHEIRA, C. P. *De Institutione Musica, de Boécio – Livro I: Tradução e Comentários*. 154 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009), e para os demais livros será utilizada a tradução do latim para o espanhol de Salvador Villegas Guillén, da Ediciones Clásicas Madrid. Por questões de padronização, ao fazermos referência a esta obra ao longo do trabalho, usaremos o título original em latim, *De Institutione Musica*.

## 1.1. Noção de *belo* em Boécio

A noção de *belo* em Boécio tem como base o pensamento antigo, especialmente as teorias pitagórica e platônica, que concebiam a beleza<sup>26</sup> alicerçada no número, na medida e na proporção. Entretanto, a teoria platônica também contemplava o aspecto moral/ético do belo.<sup>27</sup> A *estética* de Boécio, portanto, abrange esse duplo aspecto, ou seja, tanto elementos de ordem matemática quanto de ordem moral.

Embora Boécio não aborde de maneira sistemática a questão da beleza em suas obras, existem dois textos<sup>28</sup> nos quais é possível encontrar referências ao *belo*: (i) *Topicorum Aristotelis Interpretatio* (*Interpretação dos Tópicos de Aristóteles*)<sup>29</sup> e (ii) *De Consolatione Philosophiae* (*A Consolação da Filosofia*). Destas duas obras, resultam, conforme explica Bruyne, dois conjuntos de princípios doutrinários.<sup>30</sup> O primeiro é de caráter *moral*, pois diz respeito à beleza como parte dos bens exteriores e passageiros, bens que são fugazes, que não estão sob nosso domínio e que, por assim ser, não podem ser a fonte de nossa felicidade plena,<sup>31</sup> pois esta reside somente

<sup>26</sup> De modo geral, os pitagóricos utilizavam a palavra *harmonia* como sinônimo para o *belo*. O termo *harmonia* significava concórdia, unificação e unidade dos componentes, sendo que a garantia dessa *harmonia*, ou seja, da *beleza*, só poderia ser oferecida pela regularidade matemática. (TATARKIEWICZ, 2007, p.87-88)

<sup>27</sup> TATARKIEWICZ, 2000, p.87-88. Ao expor a estética em Platão, Tatarkiewicz (2007, p.125) explica que um conceito de beleza que era de suma importância para Platão era o da beleza moral. O belo, para ele, era o que era moralmente bom, pois é o bem o que causa estima e admiração.

<sup>28</sup> Conforme BRUYNE, 1958, p.14.

<sup>29</sup> Por questões de padronização, ao fazermos referência a esta obra, usaremos o título original em latim *Topicorum Aristotelis Interpretatio*.

<sup>30</sup> BRUYNE, 1958, p.17.

<sup>31</sup> Id. Segundo Savian Filho, Boécio elenca três condições para se definir a felicidade: “finalidade, completude e perfeição”, que estão respectivamente relacionadas 1) ao fim buscado pelo homem em tudo o que ele realiza; 2) na reunião de todos os bens desejáveis em si própria; 3) sendo completa, a felicidade não necessita de nada, “mas se mostra como um estado perfeito em que se recolhem todos os bens.” Assim, a felicidade é “um bem perfeito, porque não carece de nada; completo, porque reúne em si todos os bens; último, porque não há nada além dele nem nada de diferente dele que seja desejável.” (SAVIAN FILHO, J. *Boécio e a ética eudaimonista*. Cadernos de Ética e Filosofia Política, São Paulo, n.7, p. 109-127, fev. 2005b, p.111). Interessante ressaltar que, segundo Coelho, Santo Agostinho tem ideia semelhante à concepção de Boécio sobre a felicidade, possível de ser verificada na obra *De Vita Beata* (*A Vida Feliz*). Conforme destaca o autor: “Basicamente, o caminho percorrido por Agostinho na referida obra, e que aqui nos interessa, é o seguinte: os bens deste mundo são transitórios e mutáveis, perecíveis e passageiros. Para ser feliz, o

em Deus,<sup>32</sup> que é o Sumo Bem<sup>33</sup>, a pura Beleza, e o fim último do homem.<sup>34</sup> O segundo conjunto de ideias é de caráter *estético*, pois diz respeito a alguns aspectos da

---

homem precisa encontrar um bem permanente, livre das variações da sorte e das vicissitudes da vida. Sendo Deus eterno e imutável, quem possui Deus é feliz.” (COELHO, C. D. *Antropologia como itinerário para a felicidade no De Consolatione Philosophiae de Boécio*. 150 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009, p.78, nota 174). Neste sentido, fala Boécio em *De Fide Catholica*: “Agora, então, só há a esperança dos fieis, pela qual cremos que esse mundo haverá de ter um fim, que tudo o que há de corruptível haverá de passar, que os homens haverão de ressurgir para o exame do juízo futuro, que cada qual haverá de ser recompensado por todos os seus méritos e permanecer, perpetuamente e para sempre, no destino que houver merecido; por ela cremos que haja um único prêmio de bem-aventurança, a contemplação do Criador [...] para que por meio dos que atingem essa contemplação, refeito o número dos anjos, seja completada aquela cidade celeste onde o rei é o Filho da Virgem e onde será para sempre a alegria, o gozo, o alimento, o fruto do trabalho e o louvor perpétuo do Criador.” (BOÉCIO. *De Fide Catholica*, 250ss. In *Opuscula Sacra*). Assim, contemplar a Deus, portanto, é o fim último do homem e sua plena felicidade.

<sup>32</sup> Embora Boécio fale sobre a beleza efêmera e superficial das coisas e gire sua concepção do belo em torno disso, algumas passagens do *De Consolatione Philosophiae* deixam clara a ideia de que todas as coisas são feitas em reflexo da Beleza divina, que perdura e nunca esvanece, que a tudo governa e ordena com harmonia. Deus é, portanto, o Bem máximo que a alma humana deve buscar. Silveira (2007, p.54), em seu trabalho *Os conceitos de Felicidade e Beatitude em A Consolação da Filosofia de Severino Boécio*, na nota 178, afirma que a visão de Boécio sobre o Bem Supremo pode ser lida à luz do platonismo, que diz que “só o belo é bom.” (SILVEIRA, D. M. S. *Os conceitos de Felicidade e Beatitude em De Consolatione Philosophiae de Severino Boécio*. 139 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia Medieval) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2007, p.54). Porém, é necessário compreender que as ideias de Boécio eram sustentadas pela sua visão Cristã, apontando sempre o fim último do homem: contemplar a Deus.

<sup>33</sup> Savian Filho afirma que “Boécio oferece três argumentos para demonstrar em que reside o bem supremo: em primeiro lugar, condiciona a afirmação da superioridade divina à afirmação da bondade divina, de maneira que se conclui estar em Deus o bem supremo – ora, se o bem supremo é verdadeira felicidade, então a felicidade reside em Deus; em segundo lugar, Boécio condiciona novamente a afirmação da superioridade divina à afirmação da perfeita identidade entre a natureza divina e a natureza do sumo bem, posto que, sendo idêntico à felicidade, Deus não pode tê-la recebido do exterior; por fim, Boécio recorre à impossibilidade da coexistência de dois sumos bens, pois a um faltaria o que há no outro, de maneira que deixariam ambos de ser bens supremos por não serem bens perfeitos.” (SAVIAN FILHO, 2005b, p.118). Explica Coelho que: “A autêntica felicidade, que é o sumo bem, implica completude de bens, uma vez que, se apenas um bem lhe faltasse, não poderia ser sumo bem. Nada há fora deste sumo bem que possa ainda ser desejado, uma vez que ele reúne a completude dos bens. Torna-se claro, portanto, que a felicidade é um estado de perfeição, pois reúne em si todos os bens. A autêntica felicidade é, então, plena e completa, sendo a finalidade de todos os mortais.” (COELHO, 2009, p.70). Neste sentido, Gilson explica que “sendo perfeito, Deus é o Bem e a beatitude. Numa fórmula que se tornará clássica e que, notadamente, Santo Tomás de Aquino retomará, Boécio assim define a beatitude: o estado de perfeição que consiste em possuir todos os bens, *statum bonorum omnium congregatione perfectum*.” (GILSON, E. *A filosofia na Idade Média*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.167).

<sup>34</sup> Santo Tomás de Aquino, já no apogeu da Escolástica, também afirma, em seu *Compêndio de Teologia*, cap. CVII e CVIII, que “o fim último da criatura inteligente é ver a Deus”. Em seguida, St. Tomás apresenta uma explicação que entendemos se aproximar das ideias expostas por Boécio em *De Consolatione Philosophiae*: “Por conseguinte, torna-se evidente que é falsamente que alguns procuram a felicidade em quaisquer outras coisas que em Deus, quer a busquem nos deleites corpóreos, que são comuns aos animais e aos homens, quer nas riquezas, que propriamente são



beleza, como o brilho, o esplendor, a irradiação, que dependem da visão para serem apreciados. O próprio Bruyne resume esta concepção na seguinte frase: “a beleza é a forma agradável à consciência intuitiva.”<sup>35</sup>

Tendo em vista, portanto, estes dois textos de Boécio que aludem à questão da beleza, procuraremos expor e analisar sucintamente estas passagens, buscando destacar de que forma esses aspectos morais e estéticos aparecem nestas obras.

Com relação ao primeiro texto, *Topicorum Aristotelis Interpretatio*, é possível salientar alguns aspectos a partir de Bruyne, já que alguma tradução a partir do texto original é de difícil acesso. Essa obra é uma tradução com comentários feitos por Boécio de uma das obras de Aristóteles, chamada *Tópicos*,<sup>36</sup> que trata sobre a arte da dialética. Neste tratado, há um trecho<sup>37</sup> que fala sobre a hierarquia dos bens, ou seja, sobre as coisas que se apresentam à nossa eleição e sobre as quais exercemos critérios de escolha. Boécio comenta acerca desses critérios e se questiona quais devem ser utilizados para se escolher um bem e renunciar a outros, chegando, assim, à conclusão de que um bem tem preferência de escolha quando suas qualidades abrangem outras que o outro bem, em contraposição, não abrange.<sup>38</sup>

---

ordenadas para a conservação da vida daqueles que a possuem, e este é o fim comum a todo ser criado; quer no poder, que é ordenado para a comunicação da perfeição própria aos outros, o que também é comum a todos; quer nas honras ou na fama, que são devidas aos que já possuem o fim, ou que estão bem dispostos para ele; quer no conhecimento de quaisquer coisas existentes acima do homem, porque somente no conhecimento de Deus aquietar-se o desejo do homem.” (AQUINO, T. *Compêndio de Teologia*. Tradução, notas e prefácio de D. Odilão Moura, OSB. 2ª Edição. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996).

<sup>35</sup> BRUYNE, 1958, p.17, tradução nossa. Ao que parece, Bruyne faz este resumo da doutrina estética de Boécio a partir da seguinte frase contida na *De Consolatione Philosophiae*: “Quarum si grata intuitu species est, aut materiae naturam aut ingenium mirabor artificis” – “... das quais, se a aparência é agradável pelo olhar, ou admirarei a natureza da matéria ou o talento do artista». Bruyne também vê nesta concepção de Boécio uma antecipação da fórmula de Santo Tomás de Aquino (1225-1274) (o qual, segundo Tatarkiewicz (2007, p.269) representa a expressão mais madura da estética escolástica): “o belo é aquilo que agrada a visão e que deleita a apreensão.” (BRUYNE, 1958, p.17, tradução nossa). “Pulchrum sunt quae visa placent; pulchrum est cuius apprehensio delectat”.

<sup>36</sup> A obra *Tópicos* insere-se no *Órganon*, que é um conjunto de seis tratados relativos à Lógica escritos por Aristóteles. Durante muito tempo, a cultura escolástica ignorou seus livros originais, com exceção do *Órganon*, que foi traduzido por Boécio para o Latim (MARITAIN, J. *Introdução Geral à Filosofia*. 12ª Edição. Rio de Janeiro: Agir, 1978, p.63).

<sup>37</sup> Conforme Bruyne: *Topicorum Aristotelis Interpretatio*, III, 1.

<sup>38</sup> BRUYNE, 1958, p.14-15.

Para alcançar este desfecho, Boécio, baseado neste trecho que fala sobre a hierarquia dos bens, faz uma reflexão acerca da saúde, do vigor e da beleza corporal, conduzindo seu critério de escolha a partir da qualidade mais importante e necessária para o corpo humano para a de menos importância e transitória, de tal forma que as qualidades mais importantes a serem eleitas de acordo com sua visão seriam, em primeiro lugar, a saúde; em segundo lugar, o vigor físico; e, em terceiro e último lugar, a beleza.<sup>39</sup>

É importante salientar que, de acordo com a visão de Boécio, a beleza está ligada aos aspectos *externos* de um corpo, como sua proporcionalidade, enquanto que a saúde e o vigor físico estão ligados aos seus aspectos *internos*, como seu perfeito funcionamento. Ainda em seus comentários acerca desse trecho dos *Tópicos*, Boécio fala sobre a *harmonia* – entendida como a proporção adequada entre as partes que compõem um todo – contida em cada uma dessas qualidades, ou seja, na ordem e no equilíbrio que cada uma delas deve possuir. *Beleza e harmonia*, aqui, não significam a mesma coisa. Boécio dá a entender que para que algo seja *belo* é necessário que ele possua *harmonia*, pois, conforme sua exposição acerca dessas qualidades, tanto a harmonia da saúde quanto a do vigor dos órgãos são *internas*, ou seja, existem, são perceptíveis e se mostram por si mesmas pelo bom funcionamento do corpo e de suas funções vitais, porém não podem ser vistas pelos olhos. A beleza, por sua vez, seria uma harmonia *externa*, que pode ser vista e percebida, pois diz respeito à superfície. Através dessas reflexões em *Topicorum Aristotelis Interpretatio*, Boécio, da mesma forma que Aristóteles, chega à breve definição: “a beleza consiste, ao que parece, em certa proporção dos membros.”<sup>40</sup> Esta definição conserva o conceito pitagórico,<sup>41</sup> segundo o qual a beleza consiste em três elementos: na forma, na proporção e no número.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> BRUYNE, 1958, p.15.

<sup>40</sup> “Pulchritudo autem membrorum quaedam commensuratio videtur esse.” (*Topicorum Aristotelis Interpretatio*, III, 1 apud TATARKIEWIZC, 2007, p.90). Conferir também ARISTÓTELES. *Tópicos*, III, 1, 116b1-20. In *Órganon: Categorias, Da Interpretação, Analíticos Anteriores, Analíticos Posteriores, Tópicos, Refutações Sofísticas*. Tradução Edson Bini. 2ª Edição. Bauru: EDIPRO, 2010.

<sup>41</sup> Ver nota 26.

<sup>42</sup> TATARKIEWIZC, 2007, p.84.

Esta visão sobre a proporcionalidade dos membros também pode ser encontrada não somente no pensamento de Boécio, mas também no de outros filósofos da antiguidade. Vitrúvio (70-25 a.C.), por exemplo, que foi um importante arquiteto e engenheiro romano, diz em seu tratado *De Architectura* que “a comensurabilidade consiste no conveniente equilíbrio dos membros da própria obra e na correspondência de uma determinada parte, dentre as partes separadas, com a harmonia do conjunto da figura.”<sup>43</sup> Ele ainda afirma que “a proporção consiste na relação modular de uma determinada parte dos membros tomados em cada seção ou na totalidade da obra, a partir da qual se define o sistema das comensurabilidades.”<sup>44</sup> Essas citações de Vitrúvio deixam bem clara a questão da proporcionalidade das coisas como fonte determinante da beleza das mesmas, pois a palavra harmonia neste contexto, de acordo com o conceito pitagórico, está relacionada ao belo, pois indica regularidade matemática.

Também entre os gregos, a noção de beleza estava ligada à ideia de proporção. Platão (428-348 a.C.), além da questão moral do belo,<sup>45</sup> entendia a beleza de maneira objetiva, de acordo com a concepção pitagórica, enxergando sua essência na ordem, na medida e na proporção, como, por exemplo, na beleza contida pelas formas geométricas, como no triângulo equilátero e no cubo.<sup>46</sup> Essas figuras geométricas eram consideradas por Platão como partes integrantes de corpos perfeitos, pois para ele a beleza não estava na aparência das coisas, mas na disposição dos elementos.<sup>47</sup> Em *Filebo*, por exemplo, diz que “é na medida e na proporção que sempre se encontra a beleza e a virtude” e se o bem não puder ser encontrado por meio de uma única ideia, deve-se recorrer, então, a três: “a da beleza, a da proporção e a da verdade, para declarar que todas elas reunidas, podem ser consideradas verdadeiramente como a causa única do que há na mistura, a qual passará a ser boa

---

<sup>43</sup> VITRÚVIO. *Tratado de arquitetura*, I, II,4. Tradução do latim, introdução e notas M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

<sup>44</sup> Ibid., III, I,1.

<sup>45</sup> Ver nota 1.

<sup>46</sup> PLATÃO. *Timeu*, 54A-55E. In *Timeu-Crítias*. Tradução do grego, introdução e notas de Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

<sup>47</sup> TATARKIEWICZ, 2007, p.123-124.

pelo fato de todas o serem”.<sup>48</sup> Já em *O Sofista*, Platão faz o seguinte questionamento: “E fealdade, não será senão defeito de proporção, gênero por demais nocivo à vista?”,<sup>49</sup> apontando para o lado oposto da beleza, ou seja, a feiura, que seria algo deformado pela ausência de proporção.

Aristóteles (384-322 a.C.) também defendia esse caráter matemático do belo, apontando como principais qualidades da beleza a ordem, a proporção, e a perceptibilidade do objeto. Para ele, cada coisa tinha uma medida apropriada, pois a beleza dependia da dimensão. Esta ideia pode ser conferida no seguinte parágrafo contido em sua obra *Poética*:

Ademais, o belo num animal ou em qualquer outra coisa composta de partes, não deve se limitar a apresentar ordem em suas partes, mas também ter certas dimensões apropriadas, e não devidas ao acaso. O belo consiste numa certa grandeza e ordem; daí não ser possível existir um animal belo que fosse ou demasiado pequeno (porquanto sua observação, ocorrendo num tempo quase a impossibilitar a percepção, não ofereceria nitidez), ou demasiado grande (porquanto sua observação careceria de coesão, seus observadores perdendo o sentido de unidade e conjunto), como no caso de um animal de dez mil estádios de comprimento. Resulta que os nossos corpos, bem como os dos animais, para serem julgados belos, devem possuir uma certa grandeza que possibilite que os abarquemos com o olhar, do mesmo modo que as narrativas (roteiros) devem possuir uma extensão que a memória possa apreender.<sup>50</sup>

Esta mesma relação entre medida e apreensão visual e auditiva pode ser encontrada no *De Institutione Musica* de Boécio, quando ele diz que:

Mesmo que os elementos de quase todas as ciências e da própria vida se produzam pela impressão dos sentidos, se está ausente nestas um juízo certo, não há compreensão da verdade, pois falta o arbítrio da razão. O próprio sentido se engana igualmente quando as coisas são muito grandes ou muito pequenas, pois não pode apreciar as coisas pequenas pela exígua dimensão das coisas sensíveis e, com frequência, é enganado pelas maiores. Assim acontece com as vozes: se são mínimas, o ouvido muito dificilmente as capta; se são máximas, o ouvido ensurdece pela intensidade do próprio som.<sup>51</sup>

<sup>48</sup> PLATÃO. *Filebo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Disponível em: <<http://pensamentosnomadas.files.wordpress.com/2012/04/27-filebo-o-prazer-a-vida-boa.pdf>>. Acesso em 26/06/2012.

<sup>49</sup> PLATÃO. *O Sofista*, 228 A. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Disponível em: <<http://pensamentosnomadas.files.wordpress.com/2012/04/25-sofista.pdf>>. Acesso em 26/06/2012.

<sup>50</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, 1450b35-1451a5. Tradução, textos complementares e notas de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

<sup>51</sup> *De Institutione Musica* I, 9.

Tanto Aristóteles quanto Boécio colocam a apreensibilidade visível e auditiva à cargo do juízo da razão. Como se pode perceber, já no mundo antigo a beleza contida nas coisas era buscada através das proporções numéricas e da medida, e Boécio seguiu a mesma linha de pensamento. O conceito de Vitruvius, por exemplo, sobre a “harmonia do conjunto da figura”<sup>52</sup> encontrada na proporção entre suas partes, pode ser equiparado àquele que Boécio diz em sua obra *Topicorum Aristotelis Interpretatio*, quando fala que “a beleza consiste, ao que parece, em certa proporção dos membros”, associando diretamente a proporcionalidade à beleza.

Plotino (205-270 d.C.), por sua vez, em seu *Tratado sobre o belo*, contido nas *Enéadas*, apresenta uma concepção de beleza que reside na Ideia, que ele chama de Forma ideal. Esta Ideia conduz à unidade, porque “quando algo é conduzido à unidade, a beleza entroniza-se ali, pois ela se difunde por cada uma de suas partes individualmente e pelo conjunto.”<sup>53</sup> Neste sentido, considerando-se sob o ponto de vista material, a unidade é justamente o que confere a beleza a um objeto, já que agrupa todas as suas partes num único e mesmo conjunto. Por outro lado, Plotino tinha uma concepção mais ampla da ideia de beleza que residia não somente na ordem sensível, mas também na ordem ética/moral, assim como Platão. Para Plotino, a beleza está além da simetria e da proporção, já que a luz do sol, as cores belas, as belas condutas, os belos discursos, o conhecimento e as ciências não podem ter sua beleza atribuída à simetria das partes, pois estas coisas são imateriais. Tendo em vista as coisas materiais e imateriais, Plotino considera que a virtude – uma das belezas da Alma – está acima das outras belezas.<sup>54</sup>

Essas mesmas ideias acerca do caráter matemático do belo podem ser encontradas também em autores do início da Idade Média, como em Santo Agostinho. Em alguns de seus escritos, ele manifesta a ideia de que a noção de beleza está diretamente relacionada a uma adequada distribuição das partes que compõem

---

<sup>52</sup> Conforme a citação da nota 43.

<sup>53</sup> PLOTINO. *Sobre o Belo, Enéada I, 6*. In *Tratado das Enéadas*. Tradução, apresentação, introdução, notas e ensaio final de Américo Sommerman. São Paulo: Polar Editorial, 2002.

<sup>54</sup> PLOTINO. *Enéada I, 6*. A questão da beleza moral em Boécio não está explicitamente relacionada em suas obras anteriormente mencionadas. Isto não significa que a relação entre beleza e virtude não exista para ele, mas simplesmente esta perspectiva não lhe foi objeto de discussão, já que os aspectos relacionados à beleza analisados por Boécio são de ordem externa, ou seja, com relação às superfícies das coisas.

um todo, o que se dá em função dos números. Assim, em *De civitate Dei* diz Santo Agostinho que a beleza do corpo consiste na “proporção adequada das partes, acompanhada de um colorido agradável”<sup>55</sup> e em *De vera religione* diz que “nada há de ordenado que não seja belo.”<sup>56</sup> Em *De libero arbitrio*, ele trata explicitamente da relação entre a beleza e o número:

Contempla o céu, a terra e o mar e tudo quanto há neles, os astros que brilham no firmamento, os seres que rastejam, voam ou nadam; todos têm sua beleza, porque têm seus números: elimine-os e não serão nada. [...] Inclusive os artífices de todas as belezas corpóreas têm em sua arte números, com os quais executam suas obras.<sup>57</sup>

Particularmente em sua obra *De Ordine*,<sup>58</sup> Santo Agostinho também expõe a concepção de que a beleza diz respeito a uma ordenação entre os elementos feita através de relações numéricas. Assim, diz ele que, no que se refere às coisas visuais, “a coerência das partes, que se diz razoável, costuma chamar-se de *beleza*”,<sup>59</sup> sendo, por outro lado, chamada *suavidade* o nome dado à harmonia de ordem auditiva, isto é, musical. Em outro trecho da obra há clara referência entre números e beleza: “Percorrendo a terra e o céu, [a razão] compreendeu que nada mais que a beleza lhe agradava, e na beleza as figuras, nas figuras as medidas e nas medidas os números [...]”.<sup>60</sup> Assim, para Santo Agostinho, tudo era regido por uma ordem, uma

<sup>55</sup> AGOSTINHO. *De civitate Dei*, XXII, 19 apud TATARKIEWICZ, 2007, p.66, tradução nossa.

<sup>56</sup> AGOSTINHO. *De vera religione*, XLI, 77 apud TATARKIEWICZ, 2007, p.63, tradução nossa.

<sup>57</sup> AGOSTINHO. *De libero arbitrio*, II, XVI, 42 apud TATARKIEWICZ, 2007, p.64, tradução nossa.

<sup>58</sup> A obra *De Ordine* (*A Ordem*) utilizada neste trabalho se encontra na seguinte referência: AGOSTINHO. *Contra os Acadêmicos, A ordem, A grandeza da alma, O mestre*. Tradução Agostinho Belmonte. Coleção Patrística, vol. 24. São Paulo: Paulus, 2008. Para fins de padronização, sempre que nos referenciarmos ao livro *A ordem*, utilizaremos o título original em latim, *De Ordine*.

<sup>59</sup> AGOSTINHO. *De Ordine*, I, XI,33.

<sup>60</sup> AGOSTINHO. *De Ordine*, II, XV,42. Explica Bruyne que as ideias de Santo Agostinho aparecem também em tratados musicais medievais de períodos posteriores. Assim, por exemplo, na obra anônima *Musica Enchiridis* pode-se ler as mesmas palavras de Santo Agostinho: “Tudo quanto nos deleita na modulação é o número quem o produz graças às proporções harmoniosas que origina entre os tons [...] E quando a razão percorre céus e terra, descobrindo que nada lhe agrada fora da beleza, compreende que na beleza lhe comprazem as figuras, nas figuras as justas proporções e nas proporções os números. Em geometria como em música são os números imortais não só contemplados pela inteligência, mas também apreciados pela sensibilidade.” (BRUYNE, 1958, p.325, tradução nossa).

harmoniosa correlação entre as partes,<sup>61</sup> fundamentada no número, na medida e na proporção, que, segundo Lupi, “revelam a Razão divina.”<sup>62</sup>

É possível dizer, portanto, que, semelhantemente às ideias de Platão, Aristóteles e Santo Agostinho, a noção de belo para Boécio está também na proporção, na medida, e na ordem (ou harmonia) dos elementos que compõem o mundo e os seres.<sup>63</sup> Contudo, Boécio não se limita a fixar-se somente nas propriedades matemáticas da beleza, mas também em sua característica transcendente, ou seja, que transpõe o tempo e o espaço, tal como pode ser observada em seu outro texto que será comentado a seguir.

Boécio aborda a questão da *beleza* enfocando também reflexões sobre sua transcendência em *De Consolatione Philosophiae*. Este livro é sua obra mais famosa, escrita na prisão, em Pavia, enquanto ele esperava por sua morte.<sup>64</sup> Nesta obra, através de um diálogo tomado com a Filosofia (personagem que ele cria), Boécio faz alusão aos bens efêmeros, à fortuna, à beleza passageira das coisas, refletindo sobre a busca da verdadeira felicidade. *De Consolatione Philosophiae* é uma obra de sabor poético, que contém o pensamento filosófico de Boécio, especialmente ideias relacionadas à música.<sup>65</sup> Nela não há uma definição propriamente dita sobre o *belo*, porém é possível encontrar algumas referências à *beleza* ao longo do texto. Através de seu diálogo com a Filosofia, Boécio faz alusões à beleza objetiva das coisas, insistindo sempre em seu caráter transitório. Isto é percebido quando ele diz, por exemplo, que “a beleza raramente permanece sobre a terra: constantemente ela varia. Crer em

<sup>61</sup> AGOSTINHO. *De Ordine*, II, XV,43.

<sup>62</sup> LUPI, 2002, p.402. Explicando esta questão da beleza medida e ordenada proposta por Santo Agostinho em *De Ordine*, diz Lupi que: “Enfim, o Belo é o que está no Céu, e se mostra e revela na alma humana (do artista criador) que se reflete nas obras de arte; mas esse movimento descendente se prolonga necessariamente num movimento ascendente, pois, da contemplação das artes, as almas (dos que apreciam a obra de arte) se elevam à contemplação do Belo em si; e em todo esse movimento o intermediário é o número, a medida, e a proporção, que revelam a Razão divina.” (LUPI, 2002, p.401-402).

<sup>63</sup> Para mais informações, ver item 1.2.1 e 1.2.2.

<sup>64</sup> Boécio tornou-se mestre do palácio do rei ostrogodo Teodorico, o Grande, em 520. Porém, por causa de desacordos políticos, foi falsamente acusado de cumplicidade com Bizâncio e de alta traição, sendo, por isto, condenado à prisão e à morte. Boécio teve uma vida cristã exemplar e virtuosa. Seu nome se encontra no Martirológico Romano, e sua data comemorativa é no dia 23 de outubro.

<sup>65</sup> Essas ideias serão abordadas de forma mais desenvolvida no item 1.2.

Fortunas efêmeras é crer em alegrias fugazes. Um decreto eterno foi estabelecido: nada do que o dia vê é definitivo.”<sup>66</sup> Nesta afirmação, a concepção de Boécio acerca da beleza como algo passageiro enquanto terreno é notória, mas também é possível perceber outras alusões sobre a beleza evanescente das coisas quando Boécio fala, por exemplo, da beleza das pedras preciosas e seu valor ante a beleza dos seres vivos, ou mesmo da beleza da natureza, das estações que dão seus frutos e do esplendor dos astros celestes.

Portanto, como são limitadas e lastimáveis essas riquezas que não podem ser possuídas em sua totalidade por muitos ao mesmo tempo, nem se tornar propriedade de um sem deixar outro mais pobre! Ou será o brilho das pedras preciosas que chama a tua atenção? Mas o que há de característico nesse brilho é que se trata apenas de uma luz própria das pedras, não dos homens, e considero extremamente surpreendente que elas suscitem neles tanta admiração. De fato, que objeto desprovido de movimento e sopro vital seria interessante para um ser dotado de vida e razão? Mesmo que elas se distingam das outras coisas graças ao trabalho do Criador, elas têm em si mesmas apenas uma centelha de beleza e estão muito abaixo da tua constituição para merecer tanta atenção de tua parte. Ou será a beleza da Natureza que te deslumbra? Mas como não haveria de ser assim? Ela é, na realidade, parte de uma grande obra. Dessa forma, às vezes temos prazer em contemplar o mar calmo, em admirar o céu, as estrelas, a lua e o sol. Mas essas coisas têm algo em comum contigo? Acaso ousas parecer mais perfeito que o seu esplendor? É teu corpo que se cobre de flores na primavera? És tu que dás os frutos do verão? Por que te deixar levar por esses fúteis pensamentos? Por que preferes te apegar a bens exteriores a cultivar os teus próprios? [...]. Tudo isso te mostra claramente que nada do que julgas ser teus próprios bens te pertence na realidade. E, se eles não têm nenhuma qualidade digna de ser procurada, por que te lamentas quando os perdes ou te alegras quando os conservas? E, se essas coisas são belas por si mesmas, que tem isso a ver contigo? Com efeito, esses bens te agradariam naturalmente e por si mesmos, independentemente da Fortuna. Pois não é pelo fato de eles terem sido acrescentados à tua fortuna que têm valor, é apenas porque a teus olhos eles eram valiosos que tu quiseste acrescentá-los aos teus bens.<sup>67</sup>

Além do texto supracitado, a obra *De Consolatione Philosophiae* possui ainda muitas outras menções sobre a fugacidade da beleza. O fato de Boécio ter escrito este texto enquanto esperava sua morte na prisão contribuiu para que ele meditasse com muito mais profundidade sobre os bens passageiros e sobre tudo aquilo que não traz ao homem a verdadeira felicidade. Ao encarar a proximidade da morte e tendo consciência que não havia mais nada que ele pudesse fazer em vida (ter conquistas,

---

<sup>66</sup> *De Consolatione Philosophiae*, II, 6.

<sup>67</sup> *Ibid.*, II, 9.



riquezas, entre outras coisas de ordem material), Boécio faz reflexões acerca da efemeridade dos bens e, também, do belo, porém, apenas aludindo às suas características enquanto adjetivos, sem definir o conceito propriamente dito da beleza, como o fez em *Topicorum Aristotelis Interpretatio*.

Além da fugacidade da beleza, Boécio trata de outro aspecto do *belo* em *De Consolatione Philosophiae*: o prazer estético que ele proporciona. Esta mesma consideração acerca dos efeitos psicológicos do belo é encontrado em outros autores, tais como Plotino, para quem a visão das belezas sensíveis enche de encantamento, pois quem entra em contato com a beleza experimenta “o maravilhamento, um súbito deleite, o desejo, o amor e uma alegre excitação.”<sup>68</sup> Contudo, para Boécio, somente é possível experimentar esse prazer devido à debilidade da nossa vista, que limita nossa visão à superfície das coisas, pois, talvez se as víssemos com mais acurácia e detalhes não as contemplaríamos como belas – como, por exemplo, ao enxergar detalhes microscópicos da pele, e, através dela, os ossos e vísceras.

O que torna o Céu admirável não são tanto suas propriedades quanto a Razão que o move. Já o esplendor da beleza, como desaparece rápido! Como é fugaz! As flores da primavera são menos efêmeras. **E se, como diz Aristóteles, os seres humanos tivessem olhos de lince para ultrapassar a superfície das aparências, à vista das vísceras de Alcibiades não achariam eles seu corpo medonho, que no entanto era tão belo na superfície? Por conseguinte, se te acham belo, não é esse um atributo da Natureza, mas do juízo dos olhos que te veem.** Podeis vangloriar-vos quanto quiserdes de vossas qualidades físicas; nem sabeis que o objeto de vossa admiração pode ser levado por uma simples febre em três dias. De tudo o que foi dito pode-se concluir como fato essencial que os atrativos incapazes de garantir os bens que prometem e que não reúnem em si a totalidade dos bens existentes não são caminhos que levam à felicidade, e portanto não são suficientes para levar o homem à verdadeira felicidade.<sup>69</sup>

Neste sentido, é possível afirmar que Boécio considerava a beleza somente como uma qualidade relacionada ao aspecto exterior, de natureza superficial, fugaz e passageira. Isto faz com que Boécio veja a beleza como algo secundário, pois sendo externa, fugaz e evanescente, ela não traz a verdadeira felicidade:

---

<sup>68</sup> PLOTINO, *Sobre o Belo*, *Enéada* I, 6.

<sup>69</sup> *De Consolatione Philosophiae*, III, 14, grifo nosso.

Como é grande o vosso erro, quando pensais em vos exaltar com coisas externas! É algo inconcebível! E ademais, quando alguém se distingue pelos ornamentos que ostenta, são os ornamentos que são admirados, e não quem os traz. E afirmo ainda: não há bem material que não cause algum mal a quem o possui. [...]. Estranha felicidade esta, proporcionada pelos bens terrestres: só se pode possuí-la ao custo da própria tranquilidade!<sup>70</sup>

No texto acima, Boécio não cita a palavra *beleza* propriamente dita, mas o conceito de *belo* está implícito especialmente quando ele fala sobre os aparatos externos utilizados para ornamentação. É possível notar também, neste mesmo ponto, o seu desprezo pelas coisas que são passíveis de admiração e exaltação, pois para ele o louvor àquilo que é externo e passageiro, que não torna o homem verdadeiramente feliz, é algo inconcebível de ser feito. Neste sentido, explica Coelho que “atribuir demasiado valor aos bens exteriores é colocar-nos numa condição inferior a eles”, pois procedendo assim feriríamos o princípio da razão, que nos faz superior a todas as outras criaturas e é o que deve nos auxiliar na busca da felicidade, pois é ela [a razão] que deve comandar a nossa vida.<sup>71</sup> Assim, se a supremacia da razão nos for negada, tornamo-nos como os animais, ignorantes de nós mesmos, e, assim, ficaríamos apenas na busca da felicidade nos bens sensíveis e materiais, que apenas nos são fontes de preocupações.<sup>72</sup> De fato, conforme diz Boécio em seu diálogo com a Filosofia, o que a visão aprecia são bens que não nos proporcionam a verdadeira felicidade, pois a mesma só pode ser encontrada em Deus, que é o Sumo Bem,<sup>73</sup> e a Pura Beleza.<sup>74</sup> A beleza, para Boécio até pode ser fonte de deleite pela apreensão estética, mas não pode proporcionar uma felicidade duradoura enquanto for característica de bens terrenos, passageiros e efêmeros.

Ora, havíamos concluído que a felicidade e Deus são o soberano bem, portanto é precisamente a divindade soberana que é a felicidade suprema. [...]. Se de um lado é pela aquisição da felicidade que as pessoas ficam felizes e, de outro, a felicidade é por natureza divina, conclui-se que é pela aquisição do divino que eles podem se tornar felizes. E assim, da mesma forma, é pela

---

<sup>70</sup> *De Consolatione Philosophiae*, II, 9.

<sup>71</sup> COELHO, 2009, p.69.

<sup>72</sup> Id.

<sup>73</sup> Ver nota 32.

<sup>74</sup> Boécio faz referência à beleza divina em *De Consolatione Philosophiae*, III, 18.

aquisição da justiça que as pessoas ficam justas, e pela aquisição da sabedoria, sábias. [...]. Assim sendo, dado que por meio de todas aquelas coisas o que é procurado é na verdade o bem, não são tanto aquelas coisas, mas em realidade o bem em si que desejamos. Mas havíamos também admitido que quando se deseja alguma coisa é em vista da felicidade que ela propicia, e também que todas as pessoas buscam apenas a felicidade. Do que foi dito, conclui-se claramente que o bem e a felicidade propriamente ditos têm uma só substância. [...]. Podemos então concluir, sem medo de estar estagnados, que o soberano bem reside apenas em Deus, excluindo-se tudo o mais.<sup>75</sup>

Pode-se também perceber ao longo da obra *De Consolatione Philosophiae* que o conceito de beleza, para Boécio, também surge a partir da Beleza Divina, pois Deus, em sua benevolência, criou todas as coisas e formou-as segundo Sua imagem,<sup>76</sup> que é puramente bela, ordenando a matéria informe e submetendo-a à sua lei, dispersando tudo de forma harmoniosa.<sup>77</sup>

Ó tu que governas o universo segundo uma ordem eterna,  
Criador da terra e do céu, que num momento da eternidade  
Por tua ordem fizeste o tempo marchar pela primeira vez,  
O universo gira em torno de teu trono inabalável;  
Estranha à inveja egoísta e estéril,  
Foi tua bondade apenas, e não algo exterior,  
Que te inspirou a ordenar a matéria informe.  
Tu te inspiras em todas as coisas no bem supremo que habita em ti.  
Do modelo celeste, trazes mentalmente em ti um mundo belo<sup>78</sup>,  
Tu, que és pura beleza, lhe dás forma segundo tua imagem  
E descobres de sua perfeição formas perfeitas.<sup>79</sup>

Levando-se em consideração as reflexões acerca do pensamento de Boécio, poderíamos dizer, de forma geral, que sua noção de *belo* apresenta dois aspectos:

<sup>75</sup> *De Consolatione Philosophiae*, III, 19.

<sup>76</sup> Santo Tomás de Aquino explica que “embora em todas as criaturas haja alguma semelhança de Deus, somente na criatura dotada de razão a semelhança de Deus se encontra a modo de imagem; nas outras criaturas ela se encontra a modo de vestígio.” (*Suma Teológica*, I, q.93, a.6). Quanto a esta parte da *De Consolatione Philosophiae*, Santo Tomás fala que “deve-se dizer que Boécio entende imagem sob a razão de semelhança segundo a qual a obra de arte imita a representação da arte que está na mente do artesão [...] enquanto se considera nela a semelhança de uma natureza, a saber, enquanto todas as coisas se assemelham ao primeiro ente, enquanto são entes; à primeira vida enquanto são entes vivos; à sabedoria suprema enquanto são entes inteligentes.” (*Suma Teológica*, I, q.93, a.2, ad.4).

<sup>77</sup> *De Consolatione Philosophiae*, III, 18.

<sup>78</sup> Aqui pode-se perceber a influência platônica em Boécio, pois, para Platão, a beleza máxima se encontrava na Ideia, que ele considerava a “própria beleza”, pois “se o homem há de realizar algo belo, somente pode fazê-lo a semelhança da Ideia”. (TATARKIEWICZ, 2007, p.124, tradução nossa)

<sup>79</sup> *De Consolatione Philosophiae*, III, 18.

(i) há a *Beleza Eterna*, que é Deus;

(ii) há a *beleza das criaturas*, que, por sua vez, engloba três características: 1) a *superficialidade*, porque diz respeito ao aspecto exterior das coisas; 2) a *efemeridade*, porque diz respeito ao caráter passageiro das coisas vistas e ouvidas; e a 3) *apreensibilidade*, porque a beleza refere-se também à capacidade do homem em captá-la através dos sentidos e da inteligência: “o sentido não percebe nada em sua totalidade, ainda que chegue a uma aproximação; a razão, contudo, certamente distingue.”<sup>80</sup>

O que parece determinar, contudo, que algo criado seja dito *belo* é a ordem que ele manifesta entre os diferentes elementos que o compõem. Por isso, há uma estreita relação entre *beleza* (“certa proporção entre os membros” e “forma agradável à consciência intuitiva”) e *harmonia*, considerada aqui como *ordem entre os diferentes elementos que compõem um conjunto*.

## 1.2. Música e Harmonia

Os escolásticos diziam que onde existia *harmonia* também existia *música*, e a mesma era compreendida como uma adequada relação entre os números. Os dois termos eram considerados praticamente como sinônimos e, por isso, havia a possibilidade de se considerar diferentes tipos de música.<sup>81</sup>

Boécio trata, no Livro I do *De Institutione Musica*, dos três tipos de música que foram também, ao longo da história, descritos de forma geral por outros estudiosos:<sup>82</sup> (i) música *cósmica*, (ii) música *humana* e (iii) música *instrumental*.

---

<sup>80</sup> *De Institutione Musica*, V, 2, tradução nossa.

<sup>81</sup> “Para os teóricos medievais a música estava mais vinculadas com as matemáticas do que com a estética, e mais que uma arte era para eles uma ciência. Entendiam a música de maneira mais ampla que nos tempos modernos, e afirmavam que onde está a harmonia está a música: ‘dizer música é dizer harmonia’ – escreveu Hugo de São Vitor –, e Rudolf de St. Trond disse: ‘a música, isto é, a base da harmonia’. Estes homens estavam convencidos de que a harmonia nem sempre tem que revelar-se na forma de sons, consistindo também na música dos movimentos. A música sonora não era para eles senão apenas uma das formas de música.” (TATARKIEWICZ, 2007, p.133, tradução nossa).

<sup>82</sup> É possível encontrar, por exemplo, referências à música cósmica em vários escritores da antiguidade, como Platão, Cícero, Plínio, Pseudo-Plutarco, Macróbio, Nicômano, entre outros (CASTANHEIRA, 2009, p.66). Platão, por exemplo, faz referência expressa e detalhada a este tipo de música em *Timeu* 32,35-36, explicando sobre a constituição do mundo por meio da combinação

Entretanto, é interessante notar que esses três tipos de harmonia são mencionados frequentemente também em sua obra *De Consolatione Philosophiae*, servindo praticamente como explicações e explanações, em forma poética e metafórica, de seu pensamento filosófico.<sup>83</sup> Porém, além de Boécio falar desses três tipos de música nesta referida obra, segundo David Chamberlain,<sup>84</sup> em sua obra *Philosophy of Music in the Consolatio of Boethius*, há ainda a possibilidade de se encontrar um quarto tipo de música que talvez tenha sido possivelmente proposta por Boécio nas entrelinhas do seu texto: a (iv) música *divina*, que será discutida no item 1.2.4.

### 1.2.1. Música Cósmica ou Mundana

A *música cósmica* (ou também chamada de *música mundana* ou *música das esferas*) é a harmonia que ocorre em nível macrocósmico, ou seja, nos astros celestes, nos elementos naturais em combinação e o que decorre de suas variações. De acordo com Boécio: “a [música] cósmica é perceptível, sobretudo, pelo que é visto no próprio céu, ou na combinação dos elementos, ou na sucessão de estações”.<sup>85</sup> Conforme Chamberlain, este tipo de *música* pode ser compreendida sob três pontos de vista: (i) a moção das esferas ou órbita dos planetas; (ii) a ligação ou junção dos elementos que compõem o mundo – terra, água, ar e fogo; e (iii) a mudança ou sucessão das estações.<sup>86</sup>

Para Boécio, os movimentos dos astros estão ajustados, encontrando-se em perfeita ordem, alinhamento e sintonia, e, por movimentarem-se, produzem sons,

---

proporcionada dos quatro elementos: fogo, água, ar e terra; e de forma sucinta, falando sobre a constituição das estações anuais por meio do amor equilibrado, em *O Banquete* 188A (Edição bilíngue. Tradução Carlos Alberto Nunes. Belém: ed.ufpa, 2011, p.111).

<sup>83</sup> Segundo Chamberlain, é na obra *De Consolatione Philosophiae* que esses três tipos de harmonia aparecem mais incorporadas, pois esta obra é permeada com ideias sobre música além de possuir mais sobre filosofia da música do que o próprio *De Institutione Musica* (CHAMBERLAIN, D. *Philosophy of Music in the Consolatio of Boethius*. Speculum, Cambridge, v.45, n.1, p.80-97, jan. 1970, p.80).

<sup>84</sup> David Stanley Chamberlain é PhD em Inglês e foi Professor Emérito na Universidade de Iowa.

<sup>85</sup> *De Institutione Musica*, I, 2.

<sup>86</sup> Cf. CHAMBERLAIN, 1970, p. 81-86.

embora não possamos ouvi-los.<sup>87</sup> Isto pode ser verificado com mais exatidão na seguinte explicação de Boécio, contida no *De Institutione Musica*:

[...], pois como é possível que uma máquina tão veloz como a do céu se mova em uma trajetória muda e silenciosa? Ainda que seu som não chegue aos nossos ouvidos, porque por muitas causas é necessário que assim seja, não é possível, contudo, que um movimento tão veloz de corpos assim volumosos não produza absolutamente nenhum som, principalmente porque os cursos das estrelas estão ajustados em uma harmonia tão grande, que nada tão perfeitamente unido, nada tão perfeitamente ajustado pode ser concebido. De fato, umas órbitas se deslizam mais acima, outras mais abaixo, e de tal forma giram todas com o mesmo impulso que, por meio de distintas desigualdades, a ordem desses cursos se conduz invariável. Assim, não pode faltar a essa revolução celeste a ordem invariável de uma fixa sequência de sons.<sup>88</sup>

Assim, em relação à trajetória e movimento da órbita dos planetas, o conceito de música está associado a certas qualidades que se referem à perfeição, à constância e à permanência. A harmonia das esferas, nesses termos, apresenta uma ordem devidamente proporcionada, que se expressa por um equilíbrio perfeito entre as suas partes diversas.

Na obra *De Consolatione Philosophiae* também podem ser encontrados trechos relativos à harmonia dos astros, no que se refere à sua ordem, conforme aponta Chamberlain em seu estudo. Nesses versos, Boécio contempla poeticamente a consonância, o perfeito equilíbrio presente na relação entre os corpos celestes.<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> Fubini explica que: “O problema de Boécio, da mesma forma que os pitagóricos, se concentrava no porquê de os homens não serem capazes de perceber o som dos astros. Não obstante, Boécio não se preocupou excessivamente de aclarar este ponto, dado que, com efeito, não é essencial. Na realidade, o som dos astros é um conceito abstrato e, como tal, não somente não possui nenhuma importância perguntar-se por que nossos sentidos não o percebem, mas que também o fato de não poder ouvi-lo pode ser um indício de sua perfeição. De fato, a música *cósmica* não se produz somente pelo movimento dos astros, mas também pela mudança das estações e pelos movimentos cíclicos e ordenados da natureza. Por isto, este «som» se deve identificar, em vez disso, com o conceito de harmonia, de forma que sua audibilidade se converte em um fator totalmente secundário que, em qualquer caso, se pode atribuir à imperfeição da natureza humana, incapaz de captar por completo a harmonia cósmica.” (FUBINI, 2008b, p.28-29).

<sup>88</sup> *De Institutione Musica*, I, 2.

<sup>89</sup> Bruyne, abordando também a música cósmica em seu livro *La estética de la Edad Media*, diz que “a música do mundo [cósmica] é, antes de tudo, a ordem admirável que a razão descobre na mescla «físico-química» dos elementos e se encontra na origem de toda forma e de toda vida.” (BRUYNE, E. *La estética de la Edad Media*. Madrid: Visor. 2ª Edição, 1994, p.73, tradução nossa). Segundo o autor, este tipo de música pode ser admirado através do esplendor das estrelas e dos planetas, que possui figuras harmoniosas e proporcionadas. Movendo-se através do espaço com massas, velocidades e distâncias ordenadas segundo relações simples, para Boécio era indubitável que os

Ó fundador dos orbes plenos de estrelas,  
 Tu que, apoiado em eterno trono,  
 Cortas o céu com o célere relâmpago  
 E obrigas os astros a seguirem tua lei:  
 Às vezes, opondo inteiramente seu disco  
 Aos fogos brilhantes de seu irmão,  
 A lua ofusca as estrelas menores,  
 Mas às vezes pálida, quando obscurece seu crescente,  
 Junto a Febo ela perde sua luz.  
 E Vésper, à primeira hora da noite,  
 Faz aparecer as estrelas no frio.  
 A aurora, por sua vez, dissipando as brumas,  
 Diante do sol afugenta Lúcifer.<sup>90</sup>

Com relação à harmonia dos quatro elementos da natureza, Boécio compreende que é a união de suas forças diferentes e contrárias que constitui o equilíbrio perfeito dos corpos, organismos e elementos do mundo. Nesse sentido, é esta harmonia que gera o equilíbrio e a ordem da sucessão e variedade das estações e demais ciclos naturais. É desta forma que se dá a consonância das coisas.

Além do mais, se uma determinada harmonia não unisse as forças diversas e contrárias dos quatro elementos, como poderiam viver em um só corpo e máquina? Toda essa diversidade produz tanto a sucessão de estações quanto de frutos, de modo a perfazer a estrutura do ano. Por isso, se for arrancado do ânimo e do pensamento algum desses elementos que determinam tão grande variedade da realidade, todas as coisas se dispersariam e, por assim dizer, não permaneceriam consoantes.<sup>91</sup>

Esta consonância entre as coisas, conforme esclarece Chamberlain, funciona como uma lira afinada: cada parte não excede ou destrói a habilidade – ou a incapacidade – de outra.<sup>92</sup> Desse modo, é possível perceber que na música cósmica não há excessos. Para que haja harmonia, é necessário haver equilíbrio e auto complementação, ocorrendo, assim, os eventos ou acontecimentos na exata medida:

---

corpos celestes gerassem sons em harmonias admiráveis, em uníssono ou em sucessão, ainda que tal *música* não fosse perceptível ao ouvido humano (BRUYNE, 1994, p.73).

<sup>90</sup> *Consolatione Philosophie*, I, 9.

<sup>91</sup> *De Institutione Musica*, I, 2.

<sup>92</sup> CHAMBERLAIN, 1970, p.82.

Nas cordas graves, a afinação do som é tal que a gravidade não baixa até o silêncio; nas agudas, mantém-se cuidadosamente a afinação da altura, de forma que as cordas, demasiado esticadas, não se rompam com a fragilidade da nota; e tudo é congruente e harmonioso consigo mesmo. Igualmente, observamos que na música cósmica nada pode ser tão excessivo que destrua outra coisa com seu próprio excesso. Em verdade, qualquer coisa é assim: ou produz os seus frutos ou ajuda as outras para que os produzam. O que o inverno confina, a primavera liberta, o verão aquece e o outono amadurece. As estações, uma atrás da outra, ou produzem frutos por si mesmas ou alimentam outras para que os produzam.<sup>93</sup>

Em outras passagens de sua obra *De Consolatione Philosophiae* também encontramos referências à harmonia do universo e dos elementos:

Estações	{	Oxalá o Universo, numa perfeita concórdia,
	{	Conheça variações harmoniosas,
Elementos	{	E os elementos em disputa
	{	Observem um pacto perpétuo. <sup>94</sup>
Elementos	{	Os elementos, submissos, entram em concórdia por tua lei:
	{	O úmido e o seco, o quente o frio;
	{	O fogo não retorna à abóboda etérea,
	{	E a terra, equilibrada por seu próprio peso,
	{	Repousa sem perigo sobre o abismo.
	{	Tu dispões no meio os elementos de tríplice natureza
	{	Do espírito que move o universo, e tu o dispersas harmoniosamente.
	{	E o espírito, dividindo-se em duas partes, traça
	{	Um duplo circuito de enorme extensão.
	{	Depois, voltando-se sobre si mesmo, retorna sempre
	{	A seu ponto de partida e no seu dúplice curso,
Céus	{	Explorando todos os cantos do espaço,
	{	Ele dispõe os sois e os planetas na perfeição celeste. <sup>95</sup>

Através desses trechos apresentados, é possível perceber que cada parte da *música cósmica* está em íntima união uma com a outra. Órbitas planetárias, junção dos elementos e todos os acontecimentos que decorrem disso através da mudança das estações e dos ciclos naturais são resultado de uma harmonia que rege esses movimentos e mudanças.

<sup>93</sup> *De Institutione Musica*, I, 2.

<sup>94</sup> *De Consolatione Philosophiae*, II, 16. A divisão do metro em Estações e Elementos é a usada por Chamberlain em seu trabalho (1970, p.87).

<sup>95</sup> *De Consolatione Philosophiae*, III, 18. A divisão do metro em Elementos e Céus é de autoria própria.



### 1.2.2. Música Humana

A *música humana*, por sua vez, é a harmonia que ocorre no homem, no equilíbrio ou consonância entre seu corpo e sua alma, razão e sensibilidade.

Acerca deste tipo de música, pouco diz Boécio em seu tratado *De Institutione Musica*. Contudo, tanto Bruyne quanto Chamberlain concordam quanto às principais ideias que compõem a música humana enquanto harmonia.

Bruyne discorre um pouco sobre este assunto em seu livro *La estética de la Edad Media*, apontando dois tipos de harmonia humana das quais Boécio fala: (i) a que se manifesta no *corpo* e (ii) a que se manifesta na *alma* do homem.

A harmonia do *corpo* pode ser encontrada sob três aspectos: (i) na mescla dos humores através da natureza químico-biológica do homem; esta, por sua vez, está relacionada à (ii) mescla anatômica e psicológica, que regula o bom funcionamento e vigor dos órgãos, vísceras e ossos; e, finalmente, a (iii) harmonia do corpo pode ser encontrada em nível epidérmico, ou seja, há uma harmonia estética que se revela na justa proporção dos membros visíveis.<sup>96</sup> Para Bruyne, a definição da beleza corporal como “uma certa elegante proporção dos membros”<sup>97</sup> é *musical* (no sentido de ordem e equilíbrio) e do mesmo tipo que “a da harmonia dos quadrados e dos retângulos”;<sup>98</sup> ou seja, diretamente dependente das proporções numéricas que regem as relações entre as partes de um todo.

O segundo tipo de harmonia humana é *espiritual*, pois é a harmonia que ocorre na alma. Neste sentido, Bruyne explica que “a beleza da alma não é senão a proporção justa entre o princípio substancial<sup>99</sup> e suas faculdades proporcionadas entre

---

<sup>96</sup> BRUYNE, 1994, p.74.

<sup>97</sup> “Quaedam membrorum elegans commensuratio”.

<sup>98</sup> BRUYNE, 1994, p.74, tradução nossa. Sobre música e matemática, ver tópico 2.1.

<sup>99</sup> Bruyne remete aqui à teoria hilermórfica, a saber, aquela doutrina, proposta inicialmente por Aristóteles e defendida também por Santo Tomás de Aquino, segundo a qual a essência dos corpos resulta da união de dois princípios: matéria e forma (JOLIVET, R. *Curso de Filosofia*. Rio de Janeiro: Agir, 1968, p.112). Com efeito, os corpos apresentam: (i) um elemento genérico, comum a todos eles e que permanece sob as sucessões dos fenômenos; e (ii) um elemento específico, que os classifica em uma dada hierarquia e que desaparece ou se renova incessantemente. Diante deste fato, a razão espontaneamente conclui a existência de dois princípios distintos: o princípio da passividade e o princípio da atividade. Em cada corpo, portanto, há um princípio substancial material e um princípio substancial formal, sendo que nenhum deles é uma substância completa e que o princípio

si: a memória, a inteligência, o amor”;<sup>100</sup> e se, numa perspectiva aristotélica, “a beleza perfeita da alma existirá se existe uma harmonia total entre as funções vitais e as atividades racionais”,<sup>101</sup> então a harmonia humana resulta da justa adaptação entre o corpo e a alma do homem.<sup>102</sup>

Dentro da mesma perspectiva, Chamberlain afirma que, assim como a *música cósmica*, a *música humana* também aparece em três formas. A primeira forma, diz Chamberlain, é o “ajuste de proporção ou mistura (‘coaptatio’ e ‘temperatio’) da ‘vida incorpórea da razão’ com o corpo”.<sup>103</sup> Conforme o pensador, Boécio compara este ajuste à consonância musical de notas altas e baixas, conforme mostra a citação a seguir:

Qualquer um que entre dentro de si mesmo percebe a música humana. De fato, o que é que mistura ao corpo essa incorpórea vivacidade da razão, senão uma certa coerência e uma espécie de equilíbrio de sons graves e agudos que produzem como que uma única consonância? Que outra coisa poderá ser o que une entre si as partes da própria alma que, de acordo com Aristóteles, é constituída pelo racional e pelo irracional? Que outra coisa poderá ser o que combina os elementos do corpo ou mantém unidas suas partes com uma ligação firme?<sup>104</sup>

A segunda forma é “a junção das partes da própria alma, das partes racionais e irracionais”,<sup>105</sup> pois a música humana é como que um reflexo das harmonias do universo – ou seja, da *música cósmica* – no homem, que pode, em um âmbito escalar menor, ser considerado como um *microcosmos*. Do mesmo modo, Bruyne esclarece que Boécio, em sua percepção do mundo, ao retratar a beleza do mundo em si mesmo mediante os seus sentidos externos, descobre então “a harmonia fundamental

---

material está para o princípio formal assim como a potência ao ato (HUGON, E. *Os princípios da filosofia de São Tomás de Aquino: as vinte e quatro teses fundamentais*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998, p.89-91). No caso do homem, “a alma racional (forma substancial) é o ato que faz da matéria-prima um corpo humano.” (JOLIVET, 1968, p.113).

<sup>100</sup> BRUYNE, 1994, p.74, tradução nossa.

<sup>101</sup> Id., tradução nossa.

<sup>102</sup> Id.

<sup>103</sup> CHAMBERLAIN, 1970, p.82, tradução nossa.

<sup>104</sup> *De Institutione Musica* I, 1.

<sup>105</sup> CHAMBERLAIN, 1970, p.82, tradução nossa.

do ser”,<sup>106</sup> e de forma um pouco mais clarificada, Tatarkiewicz explica que “Boécio entendia a música «humana» como harmonia da alma, e assegurava que para concebê-la era preciso «penetrar em si mesmo».”<sup>107</sup>

E a terceira forma da *música humana* apontada por Chamberlain é “a completa mistura dos elementos e as proporções corretas dos membros do próprio corpo”,<sup>108</sup> semelhante ao primeiro tipo de harmonia humana proposta por Bruyne, que se encontra nas proporções adequadas dos membros em relação ao seu todo.

Embora Bruyne divida a *música humana* em duas formas e Chamberlain em três, em resumo, ambos a reduzem em uma só coisa para Boécio: no equilíbrio entre corpo e alma, em todos os seus aspectos, simultaneamente. Portanto, a *música humana*, em uma perspectiva microcósmica, é a harmonia simultânea do perfeito funcionamento entre todas as funções vitais corporais conjuntamente com o equilíbrio das faculdades da alma, a saber, inteligência, vontade e sensibilidade, de forma proporcional.

### 1.2.3. *Música Instrumental*

A *música instrumental*, finalmente, é a música sonora propriamente dita, isto é, aquela que se refere aos sons produzidos por certos instrumentos que acompanham as canções:

A terceira é a música que, segundo se diz, apoia-se em certos instrumentos. Esta é produzida por tensão, como nas cordas, ou pelo sopro, como no *aulos* ou nos instrumentos que se ativam hidraulicamente, ou pela percussão, como os instrumentos que recebem os golpes nas câmaras de ar, e dessa forma se produzem sons diversos.<sup>109</sup>

Do mesmo modo que o corpo e a alma humana são regidos pelos mesmos princípios que regem a harmonia do universo, a música instrumental é também regida

---

<sup>106</sup> BRUYNE, 1994, p.74, tradução nossa.

<sup>107</sup> TATARKIEWICZ, 2007, p.86, tradução nossa.

<sup>108</sup> CHAMBERLAIN, 1970, p.82, tradução nossa.

<sup>109</sup> *De Institutione Musica* I, 1.

segundo estes mesmos princípios. Explica Bruyne que essa terceira espécie de música é “produzida por instrumentos artificiais segundo os princípios mesmos que regem a música cósmica”.<sup>110</sup> Essa relação entre a música produzida no cosmos e a música produzida artificialmente por meio de instrumentos pode ser observada na seguinte passagem do capítulo XX do livro I do *De Institutione Musica*, em que Boécio relaciona as consonâncias produzidas por um instrumento de corda com a harmonia presente no cosmos.

Conta Nicômaco que, em princípio, a música era tão simples que constava de quatro cordas no total, e que essa situação se manteve até Orfeu. Nesse período, a primeira e a quarta corda faziam ressoar a consonância *diapason* e cada uma das centrais com as extremas, a *diatessaron* e a *diapente*, de modo que não havia entre elas nada dissonante. **Imitava-se, sem dúvida, a música cósmica**, que consta de quatro elementos.<sup>111</sup> Diz-se que Mercúrio foi inventor desse tetracorde.<sup>112</sup>

Partindo dos princípios descritos por Boécio, é possível afirmar que há uma harmonia que interativamente participa, a partir da música *cósmica*, da música *humana* e da música *instrumental*. Duas coisas são importantes neste raciocínio: em primeiro lugar, (i) a música *humana* é o reflexo da música *cósmica* ocorrida em nível microcósmico; em segundo lugar, (ii) a música *cósmica* é o modelo a ser imitado pela música *instrumental*. Partindo deste princípio, e uma vez que a música *instrumental* deve carregar em si, por meio da imitação, a harmonia do universo, de certa forma podemos entender que há uma influência da música *instrumental* na música *humana*, já que a música *cósmica* é aquela que intermedia as duas, servindo tanto modelo de imitação para a música *instrumental* quanto fonte de comparação em nível macro para música *humana*. Analisando sob este ponto de vista, uma música produzida por instrumentos, mas em desacordo com a harmonia cósmica, poderia ter a capacidade de influir negativamente na alma humana, o que não aconteceria se a música instrumental fosse produzida de acordo com a harmonia do universo:

<sup>110</sup> BRUYNE, E. *Historia de la Estética*. Vol 2. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, p.402, tradução nossa. “Musica instrumentalis ad imitationem musicae mundanae constat”.

<sup>111</sup> Boécio refere-se aqui aos quatro elementos que compõem o mundo e o cosmos: água, ar, terra e fogo.

<sup>112</sup> *De Institutione Musica* I, 20, grifo nosso.

Daí, então, pode-se perceber que não é desarrazoado o dizer de Platão: a alma do mundo foi unida de acordo com uma harmonia musical.<sup>113</sup> Consequentemente, quando nosso interior está coeso e convenientemente ajustado, percebemos o que nos sons está ajustado de forma exata e conveniente e nos deleitamos com isso; também comprovamos que nós mesmos somos regidos pela mesma semelhança. Essa semelhança é, sem dúvida, agradável, e a dessemelhança é odiosa e repulsiva. Assim, do mesmo modo, surgem as maiores transformações, inclusive nos comportamentos: um ânimo lascivo ou se compraz com modos mais lascivos ou, ao ouvi-los frequentemente, torna-se mole e corrompido; pelo contrário, uma mente mais rude ou tem prazer com modos mais incitados, ou se endurece com eles.<sup>114</sup>

Nesta citação, Boécio toca em dois pontos: (i) na harmonia do mundo que deve refletir-se na harmonia humana, já explicada anteriormente; e (ii) na harmonia da alma, que busca aqueles sons – produzidos pela música instrumental – que lhe são semelhantes. Explica Boécio, pois, neste sentido, que nós buscamos a música sonora que mais nos agrada devido a ela ser semelhante à nossa harmonia interior. Além disso, ele também diz que a música *instrumental* pode influenciar o caráter de um indivíduo, tornando-o corajoso ou lânguido, ou ainda enobrecendo-o ou corrompendo-o, pois como a alma humana possui uma harmonia musical, ela automaticamente buscará nos sons a semelhança que lhe cabe, seja ela virtuosa ou viciosa.<sup>115</sup>

Embora Boécio trate mais especificamente da música sonora no *De Institutione Musica*, também é possível encontrar referências sobre ela em *De Consolatione Philosophiae*, como, por exemplo, num dos metros do Livro III, no qual há uma clara referência a um instrumento de cordas:

Que rédeas tem em suas mãos a Natureza Soberana,  
Por que leis ela preserva,  
Em sua sabedoria, a imensidão do mundo  
E retém cada coisa por seus liames  
Indestrutíveis: eis o que decidi te mostrar  
**Num claro canto e com minhas tênues cordas.**<sup>116</sup>

<sup>113</sup> Platão faz referência à harmonia da alma mundo e de sua criação em *Timeu*, 35-37.

<sup>114</sup> *De Institutione Musica*, I, 1.

<sup>115</sup> Id.

<sup>116</sup> *De Consolatione Philosophiae*, III, 4, grifo nosso.

Embora não seja especificado neste verso qual é o instrumento utilizado (provavelmente trata-se de uma cítara, já que este é um instrumento frequentemente citado em seu tratado de música), fica claro que se trata de um instrumento musical que acompanha o canto do personagem do poema.

Não é nossa intenção aprofundar este tema neste presente tópico 1.2.3. Entretanto, esta concepção musical sobre a música *instrumental* propriamente dita foi muito importante para os séculos posteriores, e por ser tema de estudo desta presente pesquisa, ela será melhor abordada e desenvolvida, em seus principais conceitos e aspectos, no capítulo 2.

#### 1.2.4. *Música Divina*

Embora Boécio tenha se referido em seus escritos aos três tipos de música – *cósmica*, *humana* e *instrumental* –, Chamberlain afirma que é possível encontrar, de forma subjacente, um quarto tipo de música<sup>117</sup> em meio às teorias de Boécio: a *música divina*, que se refere ao governo de Deus sobre todas as coisas, com ordem e sabedoria.<sup>118</sup> Embora Boécio não faça nenhuma descrição explícita à música *divina* no seu *De Institutione Musica*, curiosamente, algumas referências a ela podem ser achadas tanto em *Institutio Arithmetica*<sup>119</sup> quanto em *De Consolatione Philosophiae*.

Em *Institutio Arithmetica*, por exemplo, a primeira citação referente a este tipo de música surge logo no início do tratado, quando Boécio fala sobre a importância da aritmética para iluminar a compreensão da inteligência, fazendo referência a Deus como “criador da massa deste mundo”<sup>120</sup> que concebeu a aritmética

---

<sup>117</sup> A música divina, descrita por Chamberlain, refere-se à música como sinônimo de harmonia.

<sup>118</sup> Diz Chamberlain que a música *divina* é “a qual existe em Deus, e pela qual Ele primeiro cria a música do mundo e, posteriormente, a mantém”. (CHAMBERLAIN, 1970, p.95, tradução nossa).

<sup>119</sup> Utilizaremos, neste trabalho, a tradução do latim para o espanhol, da obra *Institutio Arithmetica (Fundamentos de Aritmética)* de Boécio, feita por María Asunción Sánchez Manzano, da Editora Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales. Por questões de padronização, ao fazermos referência a esta obra, usaremos o título original em latim, *Institutio Arithmetica*.

<sup>120</sup> *Institutio Arithmetica*, I, 1, tradução nossa.

“como modelo de raciocínio”,<sup>121</sup> determinando, assim, “por sua razão criadora, que tudo alcançará uma harmonia por meio dos números da ordem que lhes havia destinado.”<sup>122</sup> Em outro trecho, Boécio faz menção à geração da música *cósmica* pela vontade divina, apontando o número como origem de todas as coisas relacionadas ao clima e ao movimento dos astros.

Tudo o que se constituiu a partir da natureza originária das coisas, parece formada em razão dos números. Com efeito, isto foi um motivo principal no ânimo do criador. A partir daí, uma massa dos quatro elementos foi mudando, e consequentemente as fases no tempo, e a partir daqui o movimento dos astros e o movimento circular do céu.<sup>123</sup>

Existem também exemplificações em algumas partes do *Institutio Arithmetica*, feitas por Boécio, que remetem à música *divina*, especialmente quando ele relaciona os números com a imutabilidade de Deus. Ao discorrer sobre o número par e suas propriedades, por exemplo, diz Boécio que “este é também o efeito da consideração atenta e grande constância da divindade: que nesse número, as somas menores dispostas em série, e aumentadas sobre si mesmas, sempre se igualam ao segundo menos um.”<sup>124</sup> Outra referência pode ser notada quando, ao explicar sobre a razão e

---

<sup>121</sup> *Institutio Arithmetica*, I, 1, tradução nossa.

<sup>122</sup> Id.

<sup>123</sup> *Institutio Arithmetica*, II, 1, tradução nossa.

<sup>124</sup> *Institutio Arithmetica*, I, 9, tradução nossa. Neste capítulo, Boécio explica sobre o número par e suas propriedades, exemplificando como se dá suas divisões até que os números cheguem à unidade. Ele pega como ponto de partida para sua explicação o número 128, na série de progressão geométrica crescente de razão 2 partindo da unidade, ou seja, a sequência de números: 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64, 128. Ao dividir-se o número 128 em duas partes, o resultado para cada parte será 64, e se continuarmos a divisão de cada resultado chegaremos à unidade, ou seja, ou número 1. Ao final do capítulo, Boécio ainda faz menção da soma dos outros números entre estes números pares, que sempre terão também uma constância em sua soma através da diferença da subtração da unidade do seu maior número, isto é, somando-se 1+2 teremos como resultado o número 3, que está distante do 4 em apenas uma unidade. Da mesma forma, somando-se 3+4 teremos como resultado o número 7, que está distante do 8 em apenas uma unidade também. Este cálculo pode ser feito para todos os números da série 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64, 128, somando sempre os números anteriores ao próprio número escolhido na série mais uma unidade, de forma que o resultado seja igual ao número posterior ao escolhido da série. Assim, se escolhermos como base de cálculo o número 16, somamos os números 1, 2, 4, 8, cujo resultado será 15. A este resultado somamos uma unidade, obtendo assim o número 16, que foi o escolhido. Dessa forma podemos proceder com toda a soma da série.

exposição da tabela de múltiplos,<sup>125</sup> Boécio afirma que “uma característica divina na tabela é que todos os números em diagonal são quadrados”;<sup>126</sup> e outra, ainda, quando ele fala sobre a criação das proporções numéricas, afirmando que elas se apresentam não por ordenação humana, mas sim divina.<sup>127</sup> Neste sentido, podemos dizer que estas menções que ele faz ao número como unidade de formação dos elementos na ordem da criação, tendo, exclusivamente, na vontade divina o impulso gerador desta mesma ordem, são menções, de modo subjacente, à música *divina*.

<sup>125</sup> A tabela de múltiplos é constituída a partir dos números inteiros, sequenciais, de 1 a 10, e de 10 a 100 em múltiplos de 10, distribuídos em linha e coluna, de forma que, multiplicando-se cada número da primeira linha por cada número da primeira coluna, da esquerda para a direita, o número disponível no quadrado correspondente da multiplicação destes dois números dará o resultado, como demonstra a figura:

		Tetrágona				Longitudo				Secunda unitas	
Prima unitas	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
	2	*	4	6	8	10	12	14	16	18	20
	3		*	9	12	15	18	21	24	27	30
	4			*	16	20	24	28	32	36	40
	5				*	25	30	35	40	45	50
	6					*	36	42	48	54	60
	7						*	49	56	63	70
	8							*	64	72	80
	9								*	81	90
	10									*	100
		Secunda unitas				Longitudo				Tetrágona	

Esta tabela funciona como tabuada e como cálculo do quadrado dos números, pois em cada retângulo ou quadrado formado, o canto inferior direito é o resultado da multiplicação dos números dos cantos superior direito e inferior esquerdo. A tabela acima e a explicação detalhada do seu funcionamento está disponível no capítulo 27 do livro 1 do *Institutio Arithmetica*. Para melhores explicações sobre o quadrado do número, vide nota abaixo.

<sup>126</sup> *Institutio Arithmetica*, I, 27, tradução nossa. O quadrado do número é obtido pela multiplicação dele próprio, como por exemplo, dois por dois, cujo resultado é quatro; três por três, cujo resultado é nove, e assim por diante. Essa ideia de que a tabela dos múltiplos é de origem divina parece remeter ao pitagorismo, uma vez que a filosofia pitagórica via nos números a origem de todas as coisas. Com efeito, no início do capítulo 2 do livro 1 Boécio confirma essa visão quando diz que tudo na natureza é formado em razão dos números pela vontade do Criador.

<sup>127</sup> “Porém, isto se nos apresenta não por certa ordenação humana, mas sim divina: que quando se encontra como termo último um número que, por seu lugar, a partir da unidade, é comparável a um dobro, resulta tal que não se pode dividir nem separar em metades.” (*Institutio Arithmetica*, II, 2, tradução nossa). Essa passagem esclarece melhor a nota anterior.



Da mesma forma, Chamberlain afirma que em *De Consolatione Philosophiae* também é possível encontrar, de modo implícito, várias referências à música *divina*, porém de forma, talvez, um pouco mais clara. É possível, segundo ele, deduzi-la a partir dos próprios exemplos que Boécio escreve e, também, identificá-la, em determinados trechos da obra, com o *amor divino*,<sup>128</sup> como, por exemplo, quando Boécio, através da personagem Filosofia, diz que “o homem deveria olhar os céus, os elementos e as estações para evidenciar com certeza o amor, a concórdia e a paz antiga com que Deus governa todas as coisas.”<sup>129</sup>

Uma vez que o governo do mundo e de todas as coisas na perfeita ordem e harmonia é feito por Deus, as outras músicas – ou harmonias – só podem acontecer por meio e a partir d’Ele: “se Deus possui o padrão de todas as coisas criadas dentro de Si mesmo, então Ele deve possuir as formas perfeitas da música mundana, humana e instrumental.”<sup>130</sup> Isto pode ser melhor esclarecido na passagem a seguir, uma vez que o poema faz referência à harmonia do movimento dos astros celestes, à junção dos elementos que formam o mundo, e à sucessão das estações, obedecendo sempre às leis divinas, que são imutáveis e eternas.

---

<sup>128</sup> CHAMBERLAIN, 1970, p.95.

<sup>129</sup> Ibid., p. 89, tradução nossa.

<sup>130</sup> Ibid., p.96, tradução nossa.

Céus	Se queres discernir as leis Daquele que troa No céu, graças a um espírito puro e perspicaz, Contempla os mais altos cimos celestes. Ali, em virtude do justo pacto do universo, Os astros preservam uma antiga paz. Não, o sol avivado por suas flamas avermelhadas Não bloqueia o eixo enregelado do Febe; Não, a Ursa, que sobra seu rápido curso No pólo extremo do universo, Nunca, quando os astros se banham nas águas Do poente onde ela os vê se purificarem, Deseja submergir suas flamas no Oceano. Vésper anuncia as sombras da noite E o benfazejo dia retorna com Lúcifer. O curso dos astros é eternamente reconduzido Por uma harmonia recíproca; e banidas estão As discórdias e as guerras das regiões estreladas.
Elementos	A concórdia harmoniza os elementos De maneira equilibrada: a umidade Agressiva deixa passagem à secura; O frio conclui um pacto com as flamas, O ligeiro fogo se alça às alturas E a terra se abaixa devido ao seu próprio peso.
Estações	É por essas razões que, na morna primavera, A estação coberta de flores exala mil perfumes, O tórrido verão deixa sedenta a Ceres, Mas logo vem o outono, carregado de frutas, E a chuva cai e impregna o inverno. Tudo o que respira e tem vida sobre esta terra Esse equilíbrio nutre e produz. <sup>131</sup>

Também é possível ver, em outra passagem, o domínio e o governo de Deus, que é exercido com estabilidade e harmonia, tanto com relação à ordem da natureza quanto à junção dos elementos:

Este universo, composto de partes tão díspares e opostas entre si, não poderia ser constituído numa forma única sem a existência de um ser único, capaz de reunir elementos tão diferentes. Por outro lado, essa reunião se desfaria e desapareceria devido à disparidade de seus elementos a menos que houvesse um ser único capaz de manter a coesão entre os elementos ligados entre si. A ordem da Natureza não poderia agir de maneira tão segura nem traçaria movimentos tão regulares em lugares e tempos determinados com eficácia, quantitativa e qualitativa, sem a existência de um ser único, capaz de atribuir uma regularidade a esses diversos movimentos, permanecendo ele mesmo imutável. Aquilo que subsiste e move os seres criados chamarei pelo nome que todos lhe dão: Deus. [...]. Uma vez que temos razão em crer que Deus governa todas as coisas segundo o bem, que tudo dirige, e que todas essas coisas, como aprendeste de mim, são levadas pelo seu instinto natural para o bem, poderíamos acaso duvidar de que todas as coisas se deixam dirigir voluntariamente e se dobram espontaneamente à vontade daquilo que as

<sup>131</sup> *De Consolatione Philosophiae*, IV, 12. A divisão do metro em Céus, Elementos e Estações é a divisão feita por Chamberlain em seu trabalho (2007, p.89).

dirige e daquilo a que obedecem? [...]. Portanto, não há nada que possa, sem subtrair-se às leis da natureza, ir contra Deus? [...]. No entanto, se alguma criatura tentasse isso, crês que tiraria algum proveito daquele a quem consentimos ter a plena posse da felicidade? [...]. Portanto, é o bem supremo que dirige com o seu poder todas as coisas e as dispõe com harmonia.<sup>132</sup>

Assim, portanto, Deus age sobre o curso de todas as coisas – no cosmos, no mundo, no homem e em tudo o que existe:

A *música divina* é a origem de todas as outras, diretamente da música mundana e da música humana física, e indiretamente, por meio da música mundana, da música humana moral e da música instrumental. A *música mundana* é um sinal visível da música divina, um modelo visível para a música humana da alma e também para a música instrumental do homem. A *música instrumental*, por sua vez, serve para manter e recuperar a música humana. E finalmente, a *música humana* da alma leva o homem de volta à música divina, da qual ele começa.<sup>133</sup>

Assim, pois, a música divina é a origem e o fim de todas as outras músicas, tal como afirma Savian Filho: “Deus é o princípio de todas as coisas e justamente como princípio, também é o fim de todas elas.”<sup>134</sup> Com efeito, conforme diz Boécio, Deus é o Bem Supremo e o fim último do homem e a verdadeira felicidade, para o qual o homem deve se voltar com o seu desejo de completude final:

Tu também cuidas das almas dos seres vivos da mesma forma.  
Aos menores, dás asas para que voem nos céus como ligeiros carros,  
Tu o fixas no céu e na terra e, segundo tua benevolente lei,  
**Tu o fazes voltar a ti uma vez purificados.**  
Dá ao meu espírito, ó Pai, o consentimento de aproximar-se de teu augusto trono;  
Concede-lhe visitar a fonte de bem, onde se encontra a luz,  
E não mais olhar para mais nada além de tua alma.  
Afasta as nuvens e o peso da massa terrestre,  
E que resplandeçam todas as luzes! Pois tu és a serenidade,  
Tu és o repouso e a paz dos justos:  
E contemplar-te é o seu fim;  
**Tu, origem, condutor e guia, eis que vieram ao mesmo tempo o caminho e a chegada.**<sup>135</sup>

<sup>132</sup> *De Consolatione Philosophiae*, III, 23.

<sup>133</sup> CHAMBERLAIN, 1970, p.97, tradução nossa.

<sup>134</sup> SAVIAN FILHO, 2005b, p.116.

<sup>135</sup> *De Consolatione Philosophiae*, III, 18, grifo nosso.

Considerando, portanto, esses quatro tipos de música (ou harmonia) – *cósmica, humana, instrumental e divina*, entendemos ser possível apresentar a seguinte síntese:

1) Música Divina: é a harmonia presente na Criação enquanto algo pensado e desejado por Deus, ou seja, refere-se a como a Sabedoria Divina rege ordenadamente todas as criaturas.<sup>136</sup> Uma vez que Deus é quem dá origem a todas as coisas, Ele também é o fim para o qual todas se voltam;

2) Música Cósmica: é a harmonia que estabelece a ordem entre os diferentes elementos da natureza;

3) Música Humana: é a harmonia estabelecida entre o corpo e a alma do homem, ou seja, física e espiritual.

4) Música Instrumental: é a harmonia sonora, ou a música propriamente dita, da forma como a conhecemos na concepção moderna do termo.

Em todos estes âmbitos, é possível notar a centralidade dos princípios de ordem e equilíbrio. No caso específico da música *instrumental*, ou seja, da música sonora propriamente dita, sendo ela um produto da arte humana, ela apresenta-se como verdadeira harmonia na medida em que reflete, de modo eficaz, a música *cósmica*, e também enquanto é útil para a harmonia da alma, influenciando em seu caráter de forma benéfica.

É interessante notar que, nos primeiros séculos do Cristianismo, os Padres da Igreja já falavam acerca dessas concepções musicais, que mais tarde foram sistematizadas por Boécio. Entre eles, podemos citar São Gregório de Nissa, que, segundo Basurko, dizia que “a primeira, verdadeira e original música consiste na

---

<sup>136</sup> Diametralmente oposta à teoria materialista, segundo a qual o mundo foi formado por uma evolução permanente de uma matéria eterna, a doutrina cristã sempre ensinou que Deus criou todas as coisas com sabedoria. Além disso, Deus criou livremente o mundo, movido por sua bondade. O mundo é, pois, a realização das ideias divinas. Ora, tais ideias, enquanto pensamentos de Deus, são eternas e imutáveis, já que se identificam com a sabedoria e com a essência de Deus; mas quanto ao seu conteúdo, são temporais e mutáveis, já que versam sobre imitações finitas das perfeições de Deus. Assim, pela infinita simplicidade de seu ser, não há em Deus senão uma só ideia; mas enquanto abarca várias coisas distintas de Deus, então se fala de pluralidade de ideias (OTT, L. *Manual de Teologia Dogmática*. Barcelona: Herder, 1969, p.142-143). Santo Agostinho abordou o assunto, transformando em sentido cristão a doutrina platônica das ideias; e Santo Tomás de Aquino também tratou da questão, por exemplo, em *Suma Teológica*, I, q.44, a.3: “[...] É preciso dizer que na sabedoria divina estão as razões de todas as coisas, que acima chamamos de *ideias*, isto é, formas exemplares existentes na mente divina. Embora sejam múltiplas conforme se referem às coisas, não se distinguem da essência divina, uma vez que a semelhança com Deus pode ser participada por diversas coisas de modos variados. Assim, Deus é o primeiro exemplar de tudo.”

consonância perfeita de todas as coisas entre si.”<sup>137</sup> Também fazia referência aos tipos de música: a) *cósmica*, ao referenciar-se ao macrocosmo; b) *humana*, ao falar do homem como microcosmo e a harmonia musical existente nele; e c) *instrumental*, ao equiparar os órgãos humanos aos instrumentos musicais, dizendo que a laringe seria como a flauta, o palato como a lâmina onde se estendem as cordas musicais, moduladas pela boca e pela língua. São Gregório de Nissa, curiosamente, parece referir-se também àquele quarto tipo de música chamada por Chamberlain d) *divina*, ao referenciar Deus como Criador de todas as coisas e como Aquele que faz ressoar a música do universo harmonizando os seres e seus movimentos segundo uma ordem precisa, assim como um músico faz quando cria sua melodia.<sup>138</sup>

Paralelamente, ideias semelhantes à divisão musical proposta por Boécio podem ser encontradas em autores medievais posteriores a ele, tais como:

(i) Aureliano de Réomé (c.800–c.865), monge beneditino francês, que, segundo Fubini, copiou a teoria de Boécio acerca das músicas *cósmica*, *humana* e *instrumental*.<sup>139</sup>

(ii) Regino de Prüm (n/s–915), que, de acordo com Bruyne, reconhece os tipos de música propostos por Boécio, porém, em uma nova concepção, apresentando uma divisão da música sonora propriamente dita: (i) música *natural*, produzida por estruturas criadas por Deus (que por sua vez englobavam três tipos: a) a música produzida pelas esferas celestes; b) a que resulta da estrutura do organismo humano; e c) a que se percebe nos sons ou vozes das coisas e dos animais); e a (ii) música *artificial*, produzida por instrumentos feitos pelo homem.<sup>140</sup>

(iii) Otloh de S. Emerano (1030-1070) e Jacques de Liège (século XIV), os quais, segundo Bruyne, propuseram outra versão da divisão musical referente aos mundos visível e invisível, afirmando a existência não somente de uma harmonia cósmica terrestre, mas também uma harmonia que ocorre nos céus invisíveis, de acordo com o grau de mérito dos bem-aventurados, que poderiam comparar-se às

<sup>137</sup> BASURKO, X. *O canto cristão na tradição primitiva*. São Paulo: Paulus, 2005, p.30.

<sup>138</sup> Id.

<sup>139</sup> FUBINI, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 2007, p.108.

<sup>140</sup> BRUYNE, 1958, p.328-333.

relações de oitava, quinta, quarta, e mesmo ao tom, ressoando todos em uma só harmonia.<sup>141</sup>

Também na Renascença, entre importantes autores do período, ainda pode-se encontrar a mesma concepção de música cósmica e demais divisões musicais. Gioseffo Zarlino (1517-1590), por exemplo, um dos grandes tratadistas e músicos da época, mantém a tradição dos diferentes tipos de músicas.<sup>142</sup> Em sua obra *Instituições harmônicas* adota, tal como os medievais, o conceito de *música cósmica*: “A [música] mundana é aquela harmonia que não somente se sabe que existe entre os objetos que se veem no céu, mas que, inclusive, está contida nas relações dos elementos [entre si] e na variedade dos tempos”.<sup>143</sup> Diretamente relacionada à concepção do universo como algo ordenado, está a ideia de que a arte deve imitar a natureza, ou seja, trata-se de uma concepção estética segundo a qual a existência da música e as suas normas têm sua justificativa em uma estrutura que vai além da própria música.<sup>144</sup>

Para esclarecer melhor os diferentes tipos de música propostos tanto por Boécio quanto por autores posteriores a ele, pode-se apresentar o seguinte quadro esquemático:

---

<sup>141</sup> BRUYNE, E. *Estudios de Estética Medieval: Época Románica*. Vol. 2. Madrid: Gredos, 1959, p.118-131.

<sup>142</sup> No primeiro livro das *Institutiones*, consagrado aos diferentes “tipos” de música, diz Zarlino que há, fundamentalmente, duas músicas: a *Animástica* e a *Organica*. A música *Animástica* pode ser de 2 tipos: (i) *mundana*: proveniente da mistura dos 4 elementos, do ciclo das estações e do movimento dos planetas; e (ii) *humana*: resulta da união da alma e do corpo. A música *Organica* é aquela que é produzida pelo homem, podendo ser: *natural*, quando produzida pela voz; ou *artificial*, quando produzida por instrumentos musicais fabricados pelo homem. A música natural comporta ainda uma subdivisão: (i) cantochão, (ii) música mensurada, (iii) rítmica e (iv) métrica. A música artificial divide-se em: música de (i) sopro, (ii) corda ou (iii) percussão. (WYMEERSCH, B. *La musique comme reflet de l'harmonie du monde. L'exemple de Platon et de Zarlino*. Revue Philosophique de Louvain. Louvain, Tomo 97, n.2, p. 289-311, 1999, p.301-303).

<sup>143</sup> *Instituzioni Harmoniche*, 1558, libro I, cap.V apud FUBINI, 2007. p.137, tradução nossa. A música *mundana* aqui está no sentido de música *cósmica*.

<sup>144</sup> Zarlino tinha para si que o número ideal de vozes para uma composição polifônica era 4, pois este número reflete a harmonia entre os 4 elementos que compõem o universo: terra, água, ar e fogo. Nas suas composições, cada parte vocal era correspondente a um elemento primordial: (i) o baixo estava relacionado à *terra*, servindo de base para outros elementos, procedendo por movimentos lentos (terra é imóvel); (ii) o tenor estava relacionado à *água* (assim como a água mistura-se com a terra, assim o tenor se mistura com o baixo); (iii) o contralto estava relacionado ao *ar* (intermediário entre fogo e água); e (iv) o soprano, relacionado ao *fogo* (movimentos rápidos). Nos acordes, a união da terça e da quinta simbolizavam a perfeita união de elementos dessemelhantes, isto é, unidade entre elementos diversos, tal como ocorre na natureza (WYMEERSCH, 1999, p.307-309).

<b>1) música sobrenatural ou espiritual:</b> harmonia dos coros angélicos e dos santos (música celeste: Jacques de Liège).			
<b>2) música puramente matemática:</b> proporções em si mesmas.			
<b>3) música metafísica:</b> harmonia <i>realizada</i> no mundo material e considerada como objeto de especulação filosófica.	<b>1. harmonia dos princípios metafísicos:</b> proporção da matéria à forma (Santo Alberto Magno e seus contemporâneos).		
	<b>2. harmonia do universo,</b> por exemplo: das estações, das transformação dos elementos (música cósmica: Boécio).		
	<b>3. harmonia fisiológica, psicológica e moral do homem</b> (música humana em sentido amplo: Boécio).		
<b>4) música sensível:</b> harmonia perceptível pelos sentidos.	<b>1. no mundo visível:</b> dança plástica. <sup>145</sup>		
	<b>2. no mundo sonoro:</b>	<b>1. harmonia das esferas</b> (música mundana: Regino; celeste Zamorra).	
		<b>2. harmonia dos sons, produzida por instrumentos</b> (música instrumental: Regino)	1. produzidos pela <b>natureza</b> , por exemplo: a voz humana (música humana: Regino; vocal: Renascimento).
			2. produzidos pela <b>arte</b> : os instrumentos musicais (música artificial: Regino; instrumental: Renascimento)

**QUADRO 1** - Resumo esquemático dos diversos sentidos possíveis de música para a Idade Média.  
 FONTE: BRUYNE, 1959, p.120.

Assim, pois, pode-se notar a relevante influência que Boécio exerceu no pensamento musical posterior, assim como o desenvolvimento que teve sua teoria sobre os diferentes tipos de música.

<sup>145</sup> A “dança plástica” parece dizer respeito à dança propriamente dita, nos seus movimentos sincronizados e ritmados que são percebidos pelos sentidos.

## 2. MÚSICA SONORA

Tendo abordado os conceitos mais gerais de *beleza* e de *música*, em sentido amplo, no presente capítulo procuraremos expor e analisar as ideias mais fundamentais de Boécio acerca da música propriamente sonora, procurando destacar as ideias mais relevantes para o posterior desenvolvimento da estética musical.

Em primeiro lugar, trataremos da intrínseca relação proposta por Boécio entre os sons e os números, ou ainda, entre a música e a matemática. Em segundo lugar, trataremos da relação entre música e os afetos humanos. De fato, estes são os dois âmbitos centrais de todo o pensamento estético-musical ocidental, como Eggebrecht afirma:

Onde quer que ressoe música em sentido ocidental, estão em ação [...] aqueles dois fatores antagônicos que foram aqui expressos com os conceitos de emoção e *mathesis*.

Ambos radicam na natureza: a emoção na natureza do homem, a *mathesis* na natureza do sonoro.

Ambos [...] são contíguos no plano genético: a música não *define* a emoção (como natureza do homem) nem a *mathesis* (como natureza do sonoro), mas ambas *estão* nela constitutivamente presentes. Mas enquanto no princípio da música emoção e *mathesis* surgem conciliadas uma com a outra, relativizam reciprocamente a sua contiguidade. Ao fazê-lo, conferem à música a sua dupla significação fundamental: emoção e harmonia.<sup>146</sup>

### 2.1. Música e Matemática

Para Boécio, há uma estreita relação entre a música e a matemática. Nas suas teorias relativas à música, os números são considerados fundamento de suas argumentações. Explicações dessa natureza são encontradas no seu *De Institutione Musica*, e questões deste tipo também são abordadas em seu livro *Institutio Arithmetica*. Na presente seção, procuraremos apresentar, em primeiro lugar, os principais aspectos do pensamento de Boécio acerca da relação entre música e matemática e, em segundo lugar, um aspecto concreto dessa relação, como é o caso das consonâncias musicais.

---

<sup>146</sup> DAHLHAUS; EGGBRECHT, 2009, p. 35.



### 2.1.1. O Som e a Matemática: Unidade, Números, Igualdade, Proporções

A realidade física da música tem seus fundamentos na aritmética, e é por isto que ao falar sobre ela e sobre os sons é preciso abordar os princípios que regem os números e suas relações, que estão necessariamente: (i) na *unidade*, que compõe todos os *números*; e (ii) na *igualdade*, que gera todas as *proporções*.

Segundo Boécio, “do mesmo modo que a unidade é o princípio da pluralidade e do número, assim também a igualdade o é das proporções.”<sup>147</sup> A *unidade dá origem à pluralidade e ao número*. Uma unidade somada à outra unidade gera um número maior que si mesmo, ou seja, a unidade é o princípio que gera as outras coisas em quantidade e numericamente, dando base e forma às coisas que lhe são derivadas, ou seja, múltiplas. Por sua vez, *a igualdade gera as proporções*. É na igualdade das relações numéricas que encontramos suas proporções correspondentes, como, por exemplo,  $2/2=1/1$ ;  $4/2=8/4$ ;  $3/2=9/6$ ; e assim por diante. Ao tratar do pensamento matemático de Boécio, Bruyne diz que:

O princípio de todos os números é a unidade; a mãe de todas as proporções, a igualdade. Pelo número e pela proporção numérica se compreendem todas as dimensões espaciais que estuda a geometria, todos os movimentos temporais que a música estuda: sem a aritmética nem uma nem outra poderiam subsistir.<sup>148</sup>

Os números e suas relações são estudados em si mesmos pela Aritmética, e quando aplicados a outras coisas são estudados por outras disciplinas, como a Geometria, a Astronomia e a Música. Daí serem essas quatro disciplinas as que formavam o *Quadrivium*, que constituía uma das bases da educação medieval.

A Geometria compreende o estudo da magnitude fixa; a Astronomia persegue o conhecimento da magnitude variável; a Aritmética é a maestra da quantidade discreta em si; a Música, como se comprova, ocupa o conhecimento da quantidade discreta comparada com outra quantidade.<sup>149</sup>

<sup>147</sup> *De Institutione Musica*, II, 7, tradução nossa. “Est autem, quemadmodum unitas pluralitatis numerique principium, ita aequalitas proportionum.”

<sup>148</sup> BRUYNE, 1958, p.20, tradução nossa.

<sup>149</sup> *De Institutione Musica*, II, 3, tradução nossa. Explica Boécio que “toda quantidade, segundo Pitágoras, é contínua ou discreta. A contínua se chama magnitude; a discreta, multitude. [...] A multitude, arranca de um a quantidade finita e tende ao infinito aumentando de forma que não existe limite a seu aumento. Está limitada inferiormente, mas é ilimitada superiormente. Seu

Assim, pois, pode-se dizer que a Aritmética, por estudar os números em si mesmos, tem certa precedência e importância sobre as outras disciplinas. Daí Boécio afirmar que “a ciência aritmética é anterior à geometria e à música e não envolve estas ciências, porém sem ela, as outras se perdem.”<sup>150</sup> A Música, portanto, é uma disciplina que trata dos números não em si mesmos, mas referentes à outra coisa, a saber, os sons: “a aritmética em seu conjunto tem por objeto de estudo aquela multiplicidade que existe por si; a multiplicidade<sup>151</sup> relativa é o objeto do conhecimento da música e de suas combinações harmônicas.”<sup>152</sup> Em outras palavras, a Música estuda as variedades numéricas relativas,<sup>153</sup> isto é, aquelas que necessitam de outros parâmetros de comparação, as quais, neste caso, são os intervalos sonoros e suas respectivas proporções numéricas. Conforme diz Boécio, na música, o valor dos números tem primazia sobre sua nomenclatura, pois a modulação musical se distingue pelo nome dos números, como, por exemplo, os intervalos de quarta, quinta, oitava, entre outros.<sup>154</sup>

Pois se suprimes os números, de onde se obtém o triângulo, o quadrado, ou qualquer conceito em geometria? todos são indicativos dos números. Mas se suprimes o quadrado e o triângulo, toda a geometria se põe a perder, porém o número três e o quatro e os nomes dos outros números não ficarão afetados. Por sua vez, quando nomeio uma forma geométrica, ela leva implícito o nome de seu número, enquanto que se nomeio os números, eu não cito nenhuma forma geométrica. **Na música, o valor dos números é anterior. A partir disso se pode provar, sobretudo, que não somente são**

---

princípio é a unidade; nada há mais pequeno que esta. Aumenta através dos números, tende ao infinito e nenhum número põe um limite a seu aumento.” (*De Institutione Musica*, II, 3, tradução nossa). Sobre a quantidade contínua e discreta, ver *Institutio Arithmetica* I, 1; II, 3.

<sup>150</sup> *Institutio Arithmetica*, II, 42, tradução nossa.

<sup>151</sup> Segundo Boécio, a multiplicidade numérica pode ser encontrada de duas formas: (i) dos números tomados isoladamente (ex. 2, 4, 7, etc.); e (ii) de números enquanto relacionados entre si pelas proporções. “Por sua vez, da multiplicidade, umas existem por si só ou são três ou quatro ou um tetrágono ou qualquer número que não necessita de nada mais para existir. Mas outras não existem por si, sendo relativas a outras, como o dobro ou a metade, ou a proporção sesquialtera, sesquitercia, ou qualquer semelhante, que se não é relativa a algo, não pode existir.” (*Institutio Arithmetica*, I, 1, tradução nossa).

<sup>152</sup> *Institutio Arithmetica*, I, 1, tradução nossa. “Horum ergo illam multitudinem, quae per se est, arithmetica speculatur integritas, illam vero, quae ad aliquid, musici modulaminis temperamenta pernoscunt.”

<sup>153</sup> Sobre as quantidades numéricas relativas, ver *Institutio Arithmetica* I, 21.

<sup>154</sup> *Institutio Arithmetica*, I, 1.

primordiais as naturezas que se bastam por si, senão também aquelas que são relativas a algo. Mas também na música a modulação se distingue pelos nomes dos números, e pode ocorrer nesta o mesmo que foi dito para a geometria. Porque a quarta, a quinta e a oitava tomam seus nomes de um número preexistente. Também a proporção entre os sons se encontra somente com os números e não com outra coisa. [...] E se prosseguirmos o desenvolvimento desta obra explicando cada uma das relações, ficará demonstrado sem nenhuma dúvida quão primordial é a aritmética.<sup>155</sup>

Para Boécio, portanto, o estudo dos números e suas relações é fundamental, pois “tudo parece formado em razão dos números”,<sup>156</sup> até mesmo os fenômenos de ordem cósmica, tais como a mudança dos quatro elementos em fases do tempo, no movimento dos astros e no deslocamento circular do céu,<sup>157</sup> pois “a posição de todas as coisas é forjada por uma combinação de números [...]”.<sup>158</sup>

O movimento mesmo dos astros se opera pelas modulações harmônicas. [...] pela mesma natureza dos números estabeleceu-se propriamente todo movimento dos astros e toda regra astronômica. Assim calculamos o nascer e o pôr do sol, calculamos os atrasos e as velocidades das estrelas errantes, e reconhecemos os desaparecimentos e múltiplas variações da lua.<sup>159</sup>

Além dos fenômenos de ordem cósmica, os números também são a base para a arte e a beleza artística. Diz Bruyne, ao tratar da estética de Boécio, que “a melodia e as figuras sensíveis correspondem às quantidades matemáticas que a razão capta nos números, objeto da aritmética, ou nas extensões contínuas, objeto da geometria”,<sup>160</sup> e que “a obra de arte deve ser uma harmonia de proporções matemáticas e sensíveis.”<sup>161</sup> Desta forma, conclui o mesmo autor que a razão última da beleza é encontrada na aritmética, afirmando que há um parentesco entre o mundo geométrico e o mundo

---

<sup>155</sup> *Institutio Arithmetica*, I, 1, tradução nossa, grifo nosso.

<sup>156</sup> *Ibid.*, I, 2, tradução nossa.

<sup>157</sup> *Institutio Arithmetica*, I, 2. Boécio faz referência aqui à *música cósmica* (para maiores detalhes, ver o item 1.2.1.).

<sup>158</sup> *Id.*, tradução nossa.

<sup>159</sup> *Institutio Arithmetica*, I, 1.

<sup>160</sup> BRUYNE, 1958, p.40, tradução nossa.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p.39, tradução nossa.

musical, pois “a proporção produz a beleza plástica nas figuras visíveis da geometria e a beleza sonora nos movimentos audíveis da música.”<sup>162</sup>

Esta concepção da beleza musical, em estreita conexão com as proporções numéricas, tem sua expressão também na teoria de Boécio sobre as consonâncias musicais, que será exposta na seção seguinte.

## **2.1.2. As Consonâncias Musicais**

### *2.1.2.1. A Natureza do Som*

A produção do som é um fenômeno físico que pode ser medido com exatidão, uma vez que, conforme o número de vibrações por segundo, um corpo emite um som de uma determinada altura.<sup>163</sup> Contudo, para se propagar, o som depende de um meio material, isto é, depende do movimento das moléculas do ar, ou, como afirma Boécio, depende de um movimento de batida e percussão do ar que o precede. Assim, o movimento do ar produz os sons, e os sons, devidamente ordenados, formam a consonância ou harmonia musical. Diz Bruyne que “onde quer que haja movimento de ar, há som. Onde quer que haja sons produzidos a intervalos regulares, há harmonia sonora: tal parece ser o princípio supremo da música entendida no mais estrito sentido.”<sup>164</sup> Neste sentido, afirma Boécio:

A consonância, que rege todos os intervalos da música, não pode se formar sem o som; o som, por sua vez, não se produz, senão por uma certa batida e percussão; a batida e percussão de nenhuma maneira podem existir se um movimento não as preceder. Efetivamente, se todas as coisas ficarem imóveis, não poderão concorrer umas com as outras, de modo que sejam empurradas umas pelas outras, mas é consequência necessária que, ao estar tudo quieto e sem movimento, nenhum som se produza. Por esse motivo, o som se define como uma ininterrupta percussão do ar até o ouvido.<sup>165</sup>

---

<sup>162</sup> BRUYNE, 1958, p.20, tradução nossa.

<sup>163</sup> FUBINI, 2008a, p.27.

<sup>164</sup> BRUYNE, 1958, p.328, tradução nossa.

<sup>165</sup> *De Institutione Musica*, I, 3.

Prosseguindo a explicação acerca dos aspectos físicos referentes à produção dos sons, Boécio traça um paralelo entre a velocidade dos movimentos e as diferentes alturas de sons produzidas:

Dentre os movimentos, uns são mais velozes e outros mais lentos. E, entre esses mesmos, uns são mais escassos e outros mais frequentes. De fato, se alguém se concentra em um movimento contínuo, necessariamente perceberá aí a velocidade e a lentidão; se alguém move sua mão, poderá movê-la com um movimento frequente ou escasso. E, se um movimento é lento e escasso, é necessário que sons graves sejam produzidos pela mesma lentidão e escassez de percussão; ao contrário, se os movimentos são rápidos e frequentes, é necessário que sons agudos sejam produzidos. Por isso, a mesma corda, se estendida em maior quantidade, soa aguda; se afrouxada, soa grave. De fato, quando está mais tensa, produz uma vibração mais rápida, volta mais rapidamente ao seu lugar e golpeia o ar com maior frequência e intensidade; pelo contrário, quando está mais frouxa, produz umas vibrações mais debilitadas, lentas e escassas pela mesma debilidade do golpe, e não vibra por muito tempo.<sup>166</sup>

Portanto, quanto mais baixa é a frequência sonora, ou seja, quanto menos movimento e deslocamento de ar houver, mais *grave* é o som e mais próximo ele se encontra do silêncio. Já ao contrário, quanto mais rápida for a vibração, ou seja, quanto mais alta for a frequência sonora, quanto mais movimento e deslocamento de ar houver, mais *agudo* é o som. Em outro texto, Boécio apresenta a mesma ideia:

Se todas as coisas estivessem quietas, nenhum som feriria o ouvido; porém ocorreria que, ao cessar todo movimento, os objetos não se golpeariam entre si. Com efeito, para que haja som, é necessário que haja golpe; mas, para que haja golpe, é necessário que haja previamente movimento; logo para que haja som é necessário que haja movimento. Porém, todo movimento contém em si tanto a rapidez quanto a lentidão. Por conseguinte, se o movimento é lento ao golpear, produz-se um som mais grave, pois, da mesma forma que a lentidão está próxima à imobilidade, igualmente a gravidade é contígua ao silêncio; pelo contrário, um movimento rápido proporciona um som agudo.<sup>167</sup>

Assim, o movimento do ar pode ser lento ou rápido e a *altura* dos sons produzidos dependem diretamente deste movimento provocado pelo golpe de um objeto. Contudo, o som escutado, embora pareça “único”, é composto de várias vibrações, mesmo que nenhum intervalo entre elas seja percebido pelos ouvidos. Da mesma forma que uma faixa vermelha em um peão em movimento nos faz vê-lo

<sup>166</sup> *De Institutione Musica*, I, 3.

<sup>167</sup> *Ibid.*, IV, 1, tradução nossa.

inteiramente vermelho, assim também o deslocamento de ar que ocorre após a percussão de um objeto nos permite escutá-lo como um único som.

Não se deve pensar que quando uma corda é pulsada, apenas um som ressoa, ou que apenas uma percussão está presente nesses sons; o ar é deslocado todas as vezes em que a corda vibrante o golpeia. Mas como as velocidades dos sons estão muito próximas, nenhum intervalo é percebido pelos ouvidos e um só som, ou grave ou agudo, impressiona o sentido, ainda que tanto um como o outro consista em muitos: o grave, de mais lentos e distanciados; o agudo, pelo contrário, de mais rápidos e frequentes. O mesmo acontece se alguém constrói cuidadosamente um cone, que costumam chamar de peão, aplica uma faixa de vermelho ou outra cor a este e o gira o mais rápido que pode: todo o cone parecerá cheio de cor vermelha, não porque seja assim em sua totalidade, mas porque a velocidade absorve as partes carentes da faixa vermelha e não as deixa aparecer.<sup>168</sup>

Todavia, este deslocamento do ar, ou seja, as vibrações sonoras geram movimento que, necessariamente, está relacionado a uma quantidade numérica, isto é, a frequência sonora propriamente dita. Cada frequência corresponde a um som, mais grave ou mais agudo, sendo cada um comparado em relação ao outro quanto à sua agudez ou gravidade.

Por conseguinte, como os sons agudos são provocados por movimentos mais frequentes e mais rápidos e os graves por movimentos mais escassos e lentos, fica claro que, com uma certa adição de movimentos, o agudo aumenta a partir do grave, enquanto o grave é afrouxado a partir do agudo, através da diminuição de movimentos. **O agudo é feito de mais movimentos do que o grave e, como neles a pluralidade marca a diferença, é necessário que esta consista numa certa quantidade numérica.** Toda pequena quantidade se comporta com relação à pluralidade como um número comparado com outro número.<sup>169</sup>

O som é o resultado, portanto, de vibrações de objetos golpeados, que movimentam e deslocam o ar ao serem tocados. Sem esse deslocamento de ar, o som não existe, e sem o som, não existe consonância, pois, “a consonância, que rege todos os intervalos da música, não pode se formar sem o som.”<sup>170</sup>

Nestas considerações que Boécio faz acerca da mensurabilidade das frequências sonoras e das suas relações entre si está implícito, conforme aponta Fubini,

---

<sup>168</sup> *De Institutione Musica*, I, 3.

<sup>169</sup> Id., grifo nosso.

<sup>170</sup> Id.

o privilégio que a civilização ocidental confere ao parâmetro *altura*.<sup>171</sup> Também Dahlhaus menciona esta preeminência da *altura* dentro do pensamento musical ocidental: “Desde a reflexão teórico-musical da antiguidade clássica e da Idade Média até à análise da obra musical do século XX [...] foi na altura ou na qualidade do som que se julgou vislumbrar a sua essência.”<sup>172</sup>

#### 2.1.2.2. Definição de Consonância e Dissonância

Diretamente relacionada à questão da altura dos sons estão as definições que Boécio apresenta para *consonância* e *dissonância* em seu tratado de música. Embora em algumas passagens seja dada a impressão de que ele somente se refira ao caráter *sensível* da percepção sonora, essas definições englobam também o sentido matemático e, portanto, *racional* da apreciação do som. Ao referir-se aos sons agudos e graves, Boécio se remete, de certa forma, à física sonora, e ao falar da qualidade da recepção auditiva do som, ele trata da forma como o ouvinte o percebe. Nestas explicações, em um primeiro momento, é o caráter da percepção do som – agradável ou desagradável – o que o categoriza como sendo *consonante*<sup>173</sup> ou *dissonante* – respectivamente.

A consonância é a mistura de um som agudo e outro grave, que chega aos ouvidos de forma suave e uniforme. A dissonância é a percussão dos sons misturados entre si, que chegam aos ouvidos de forma áspera e desagradável. Com efeito, como não querem se misturar e, de alguma maneira, cada um se esforça para chegar puro, ambos, ao interferirem um no outro, transmitem-se ao sentido de forma desagradável.<sup>174</sup>

---

<sup>171</sup> Cf. FUBINI, 2008a, p.27.

<sup>172</sup> DAHLHAUS; EGGBRECHT, 2009, p.38.

<sup>173</sup> Segundo Petretto, Boécio, em sua obra *De Institutione Musica*, utiliza os termos *consonantia* e *symphonia* como sinônimos de consonância (PETRETTO, M. A. *Consonantiae dissonantiae nel De Institutione Musica di Boezio*. Sandalion, Sassari, v.26-28, p. 215-237, 2007, p.217).

<sup>174</sup> *De Institutione Musica*, I, 8.

Assim, define Boécio que “se chamam, pois, consonantes as vozes que, unidas, proporcionam sons unidos e suaves; dissonantes, as que não.”<sup>175</sup> Porém, Boécio não embasa a *consonância* e a *dissonância* somente nos sentidos dos ouvintes – isto é, no modo como eles qualificam as alturas sonoras –, mas também e especialmente nas relações numéricas dos sons:

De todas as coisas que se comparam numericamente, umas são iguais entre si e outras desiguais. Por isso, entre os sons, uns são iguais, outros, pelo contrário, estão distanciados pela desigualdade. Mas nenhuma consonância se dá entre sons com alguma desigualdade que discordam entre si. **Assim, pois, a consonância é o acordo de sons desiguais transformados em uma unidade.**<sup>176</sup>

Ainda que o sentido do ouvido reconheça também as consonâncias, é a razão que capta o seu valor. Toda vez que duas cordas, sendo uma mais grave, estendidas e pulsadas ao mesmo tempo, produzem um som de alguma forma misturado e agradável, e que as duas notas, quase unidas uma com a outra, fundem-se em uma, então ocorre o que se chama consonância. Pelo contrário, quando são pulsadas simultaneamente e cada uma deseja ir para seu próprio lugar e não produzem ao ouvido um som agradável e único, então se dá o que se chama dissonância.<sup>177</sup>

A *consonância*, então, para Boécio, está relacionada com a proporção numérica em que se fundamenta um determinado intervalo entre sons de frequências diferentes. Porém é preciso mais do que somente um som e uma diferença numérica para que haja consonância: é necessário que os sons diferentes ressoem como algo único, ou seja, ao serem ouvidos, devem soar como fundidos em uma unidade. Em outras palavras, as diferenças de alturas sonoras devem ser percebidas pelo ouvinte de forma a não causar estranheza no ouvido e a parecerem unas.<sup>178</sup>

<sup>175</sup> *De Institutione Musica*, V, 6, tradução nossa.

<sup>176</sup> *Ibid.*, I, 3, grifo nosso.

<sup>177</sup> *Ibid.*, I, 28.

<sup>178</sup> Johannes Tinctoris (1435?-1511), autor renascentista, em sua obra *Deffinitorium Musicae*, apresenta uma definição para harmonia que remonta às definições de consonância apresentadas por Boécio, de modo particular no que se refere aos efeitos psicológicos dos intervalos sonoros: “A harmonia é um certo encanto provocado a partir de um som que concorda. A eufonia, a melodia e o melos é o mesmo que a harmonia. A concordância é a conjunção de sons distintos que concordam docemente ao ouvido. A sinfonia é o mesmo que a concordância. A discordância é a mescla de sons distintos que repugnam por natureza o ouvido.” (TINCTORIS, *Deffinitorium Musicae*, IV, 179 ss. apud TATARKIEWICZ, W. *História de la estética: III. La estética moderna 1400-1700*. Madrid: Akal, 2004, p.317, tradução nossa). Gioseffo Zarlino (1517-1590) também faz a mesma relação entre os sentidos e a razão na percepção musical: “Digo que nem os sentidos sem a razão e nem a razão sem os sentidos poderão fazer bom juízo de qualquer objeto científico que se trate; mas o darão quando ambas as partes se encontrem por fim juntas, reunidas [...] Como consequência, para lograr a perfeita cognição das coisas da música, não bastará guiar-se pelo sentido [...] Quem pretenda julgar



Em suma, na definição de *consonância*, Boécio leva em consideração tanto o aspecto *psicológico* envolvido na percepção musical quanto o aspecto *objetivo* das relações inteligíveis entre os sons. Para Boécio, não basta que somente os sentidos percebam as consonâncias, mas também a razão deve auxiliar e participar desta apreensão.

**Entre todas as consonâncias a que nos referimos, deve ser estabelecido um juízo: tanto pelo ouvido, quanto pela razão, é preciso decidir qual delas é a melhor.** Do mesmo modo que o ouvido é afetado pelo som ou os olhos pela forma, o juízo da mente é afetado pelos números ou pela quantidade contínua. Dado um número ou uma linha, nada é mais fácil de contemplar, tanto com o olho quanto com a mente, do que o seu duplo. Depois desse julgamento acerca do duplo, segue o julgamento sobre a metade; depois do julgamento da metade, o julgamento do triplo, depois do triplo, o da terça parte.<sup>179</sup>

**Convém, por outro lado, que todas estas consonâncias sejam percebidas como é devido pelo entendimento e pelo ouvido,** pois em vão seriam recapituladas pela razão e pela ciência se não fossem de sobra conhecidas pelo uso e pelo exercício.<sup>180</sup>

No que se refere ao caso específico da música, se somente os sentidos forem utilizados para julgá-la, pode-se incorrer em erro. Daí que a sensibilidade deve estar subordinada à razão, pois esta última é quem deve dirigir os sentidos do homem, especialmente porque a forma como cada indivíduo percebe as coisas no plano sensível é diferente. Assim, sem uma retidão intelectual, não se chega à compreensão da verdade, e não se pode ter uma retidão intelectual caso se confie somente nos próprios sentidos.

Propomos, em face dessas coisas, que **não devemos entregar inteiramente o julgamento aos sentidos**, ainda que todo o fundamento dessa disciplina seja captado pelo sentido dos ouvidos. De fato, se não existisse audição, não existiria absolutamente nenhuma discussão sobre os sons. A audição possui, de algum modo, o fundamento e, dessa forma, atua como uma exortação; **mas a perfeição última e a força do conhecimento consiste na razão, que, atendo-se a determinadas regras, nunca incorrerá em erro algum.** [...]. Agora, o que mais é preciso dizer sobre o erro dos sentidos, se essa mesma

---

de algum extremo que pertence à arte, deve reunir duas coisas: primeiro, ser experto em coisas da ciência, isto é, no que diz respeito ao especulativo; e, ademais, também nas da arte, que consiste na prática.” (ZARLINO, G. *Istituzioni harmoniche*, I, 4 apud TATARKIEWICZ, 2004, p.318-319, tradução nossa).

<sup>179</sup> *De Institutione Musica*, I, 32, grifo nosso.

<sup>180</sup> *Ibid.*, III, 10, tradução nossa, grifo nosso.

capacidade de sentir não é igual em todos, nem é sempre a mesma para o mesmo homem? Em vão, pois, aquele que busque investigar com veracidade confiará em um juízo errático. [...]. Mesmo que os elementos de quase todas as ciências e da própria vida se produzam pela impressão dos sentidos, se está ausente nestas um juízo certo, não há compreensão da verdade, pois falta o arbítrio da razão.<sup>181</sup>

O conhecimento das relações sonoras exige, portanto, a participação dos sentidos, mas não somente, pois o conhecimento sensível é confuso, vago, subjetivo, aproximado e não certo, enquanto que o conhecimento racional é distinto, preciso, e completa aquilo que falta ao julgamento sensível.

A harmônica é a faculdade de distinguir exatamente as diferenças entre sons graves e agudos por meio do sentido e da razão. O sentido e a razão são, por assim dizer, os instrumentos da faculdade harmônica: o sentido percebe o que sente de forma confusa e aproximada a como é; a razão, pelo contrário, analisa a totalidade e busca as mais pequenas diferenças. Em consequência, o sentido descobre os fenômenos de forma confusa e próxima à verdade e percebe a totalidade com a ajuda da razão; a razão, pelo contrário, descobre por si só a totalidade ainda que receba uma imitação confusa e próxima ao verdadeiro. O sentido não percebe nada em sua totalidade, ainda que chegue a uma aproximação; a razão, no entanto, distingue.<sup>182</sup>

A supremacia da razão sobre os sentidos, no que concerne à apreciação musical, fica também clara em Boécio quando ele expõe a ideia de que o verdadeiro músico deve compreender como a música se estrutura e não simplesmente deixar-se deleitar por ela:

De tudo que foi dito, mostra-se evidente e indubitável que a música está associada a nós de forma tão natural, que não poderíamos nos privar dela, mesmo se quisermos. Portanto, a força do intelecto deve ser dirigida de tal forma que o que é inato por natureza também possa ser dominado, conhecido pela ciência. Se, tratando-se do sentido da visão, não é suficiente às pessoas instruídas perceber as formas e cores se não investigarem também qual é a essência delas, tampouco é suficiente aos músicos deleitarem-se com as canções, se não aprenderem como os sons estão internamente estruturados pela proporção.<sup>183</sup>

Pode-se observar, portanto, que os sentidos são fundamentais para a percepção do que ocorre ao nosso redor, pois é através deles que temos contato com

---

<sup>181</sup> *De Institutione Musica*, I, 9.

<sup>182</sup> *Ibid.*, V, 2, tradução nossa.

<sup>183</sup> *Ibid.*, I, 1.

o mundo exterior. Os ouvidos, como receptores das coisas sensíveis através dos sons, distinguem e reconhecem as características sonoras e formam como que um juízo a partir do que escutam, apreciando o que agrada e recusando o que desagrada. Contudo, os sentidos não podem conduzir à verdade por si só, sendo necessária a intervenção da inteligência para que se conheça, de fato, a verdade acerca de algo. Desta forma, o julgamento e a percepção do som ficam também a cargo da razão, que pelo uso e pelo exercício reconhece matematicamente as proporções relacionadas às *consonâncias*, pois são feitas de números.

As consonâncias a que Boécio se refere parecem se restringir aos intervalos *melódicos*. Podemos perceber isto quando ele afirma que “consonantes são os que, pulsados de cada vez, unificam entre si um som suave e unido; dissonante, os que, pulsados de cada vez não proporcionam um som suave e unido”.<sup>184</sup> Contudo, existem discussões entre os autores se todos os intervalos consonantes e dissonantes são relativos somente ao âmbito melódico. Tenney, em seu livro *A History of ‘Consonance’ and ‘Dissonance’*, cita alguns autores com pontos de vista diferentes, como Gustave Reese, por exemplo, que, aponta que a noção de consonância para os gregos, na Antiguidade, estaria relacionada à sucessão dos sons, ou seja, ao âmbito da *melodia*; e que, para os autores medievais, a consonância seria considerada em termos de *harmonia*, isto é, entre sons simultâneos:

O sentido original de *sinfonia* era “uma concórdia de sons”, e a quarta, a quinta e a oitava eram, de fato, consonâncias tanto para os gregos quanto para os “sinfonistas” medievais [isto é, os cantores/compositores/teóricos da primeira fase do *organum*] – porém, sob pontos de vista diferentes. Basicamente, os intervalos constituintes das consonâncias eram melódicos (isto é, soados sucessivamente) para os gregos; harmônicos (isto é, soados simultaneamente) para os “sinfonistas”.<sup>185</sup>

Contudo, é possível que mesmo entre autores antigos já existisse a noção de consonância em termos harmônicos. De fato, Teon de Esmirna, que viveu no século II, disse que:

---

<sup>184</sup> *De Institutione Musica*, IV, 1, tradução nossa.

<sup>185</sup> REESE, G. *Music in the Middle Ages*. New York: Norton, 1940, p.250 apud TENNEY, J. *A History of ‘Consonance’ and ‘Dissonance’*. New York. Excelsior Music Publishing Company, 2010, p.10, tradução nossa.

O intervalo é definido como a relação de sons entre si, como a quarta, a quinta e a oitava... Entre os intervalos, alguns são consonantes, outros dissonantes... [tons individuais] formam uma consonância com outro quando um som que é produzido por uma corda de um instrumento faz com que as outras cordas ressoem em certa afinidade, uma espécie de simpatia; e também, quando dois sons produzidos ao mesmo tempo resultam numa mistura de sons que tem uma doçura e um encanto muito particular.<sup>186</sup>

Esta citação deixa evidente que a consonância também poderia ser vista, na Idade Média, em sons tocados simultaneamente. Entretanto, quando Boécio trata sobre este assunto, aparentemente ele fala de intervalos melódicos, porém poderíamos entender de outra forma se levássemos em conta o prolongamento das vibrações das cordas depois de percutidas, mesmo que fosse por uma mínima fração de tempo. É difícil fazermos um julgamento sobre a agradabilidade ou a desagradabilidade de um som analisando-o isoladamente, pois, para isto, é necessário ter um segundo som de referência. Neste sentido, poderíamos supor que Boécio, ao falar dos sons consonantes e dissonantes, levasse em conta as vibrações de uma corda cujo som se prolongava durante uma pequena fração de segundo, comparado ao som produzido por outra corda tocada logo em seguida. Como não é possível se chegar a alguma conclusão acertada sobre esta ideia a partir dos textos de Boécio, ela está aberta para posteriores discussões e estudo. De qualquer forma, independentemente desta questão particular, Boécio e os autores da Antiguidade aproximam-se entre si no que diz respeito ao conceito em si de consonância e de dissonância, conforme explica Tenney:

Na maioria das fontes teóricas anteriores ao século IX, os cognatos de consonância e dissonância – ou de palavras relacionadas, tais como concórdia e discórdia, sinfonia e diafonia e até mesmo o termo mais geral harmonia – não se referem nem a qualidades sonoras de sons simultâneos, nem às suas características funcionais em um contexto musical, mas sim a um sentido mais abstrato (e talvez mais básico) de relação entre sons que – embora possa determinar de certa forma seus efeitos em uma peça de música – é logicamente antecedente a tais efeitos.<sup>187</sup>

---

<sup>186</sup> Theon of Smyrna. *Mathematics Useful for Understanding Plato* (200. C., A.D.), translated by Roberto and Deborah Lawlor from the 1892 Greek/French edition of J. Dupuis, edited and annotated by Christos Toulis (San Diego: Wizards Bookshelf, 1979) p.33-35 apud TENNEY, 2010, p.14, tradução nossa.

<sup>187</sup> TENNEY, 2010, p.9, tradução nossa.

### 2.1.2.3. As Consonâncias e as Proporções Numéricas

Ao longo das explicações de Boécio sobre as consonâncias, ele se utiliza de elementos matemáticos para compor sua teoria musical, entre eles, as classes de desigualdades numéricas.<sup>188</sup> Estas são cinco: (i) *múltipla*, (ii) *superparticular*, (iii) *superpartiente*, (iv) *múltipla-superparticular*, e (v) *múltipla-superpartiente*. Explica Boécio que:

A primeira classe de desigualdade é chamada múltipla. Existe a desigualdade múltipla quando o número maior contém em si o número menor duas, três, quatro vezes e assim sucessivamente; nada falta ou sobra. Chama-se duplo, triplo, quádruplo e, nessa ordem, chega-se ao infinito. A segunda classe de desigualdade é aquela chamada superparticular, isto é, quando um número maior contém em si o menor em sua totalidade, mais alguma parte deste, que pode ser: a metade, formando a proporção 3:2, que se chama proporção *sesquialtera*; um terço, formando a proporção 4:3, chamada *sesquitertia*, e assim sucessivamente com os números posteriores, quando uma parte, em adição aos menores números, é contida pelos maiores. A terceira classe de desigualdade ocorre sempre que o número maior contém o menor em sua totalidade, mais várias de suas partes. Se contém mais duas partes, chamar-se-á proporção *superbipartiens*, como 5:3; se contém mais três partes, chamar-se-á proporção *supertripartiens*, como 7:4. O padrão pode ser o mesmo com outros números. A quarta classe de desigualdade é a composta da múltipla e da *superparticular*, a saber, quando o número maior contém em si o menor duas ou três ou mais vezes, mais qualquer parte dele. Se o contém duas vezes mais sua metade, chamar-se-á duplo-*sesquialter*, como 5:2; se o menor é contido duas vezes e sua terça parte, chamar-se-á duplo-*sesquitertius*, como 7:3; mas, se o menor está contido três vezes mais sua metade, chamar-se-á triplo-*sesquialter*, como 7:2. E, do mesmo modo, variam sucessivamente as denominações da multiplicidade e da superparticularidade. A quinta classe de desigualdade, que se chama múltiplo-*superpartiens*, dá-se quando o número maior contém em si todo o número menor mais de uma vez e mais de uma parte deste. Se o número maior contiver o menor duas vezes e, ainda, mais duas de suas partes, chamar-se-á duplo *superbipartiens*, como 8:3; igualmente, há o triplo *superbipartiens*.<sup>189</sup>

<sup>188</sup> Boécio fala sobre a quantidade relativa e as espécies de desigualdades numéricas em *Institutio Arithmetica*, I, 21-31. O presente trabalho não tem por objetivo entrar em particularidades matemáticas, pois o aprofundamento dessas questões ultrapassa os limites desta pesquisa.

<sup>189</sup> *De Institutione Musica*, I,4. Essas questões também são abordadas em *Institutio Arithmetica*, I, 21-31 e *De Institutione Musica* II, 4.

CLASSES DE DESIGUALDADES NUMÉRICAS		
MÚTIPLA	número maior contém em si o número menor duas, três, quatro etc. vezes. (ex.: $2/1$ , $3/1$ , $4/1$ )	utilizadas para a definição das consonâncias musicais, porque são as numericamente mais simples
SUPERPARTICULAR	número maior contém em si o número menor em sua totalidade mais alguma parte deste. (ex.: $3/2$ [ $3=2+1$ ]-proporção <i>sesquialtera</i> ; $4/3$ [ $4=3+1$ ] - proporção <i>sesquitercia</i> )	
SUPERPARTIENTE	número maior contém em si o menor em sua totalidade mais várias de suas partes. (ex.: $5/3$ [ $5=3+2$ ]; $7/4$ [ $7=4+3$ ])	não consideradas para a definição das consonâncias musicais
MÚTIPLA-SUPERPARTICULAR	número maior contém em si o menor duas, três ou mais vezes, e mais qualquer parte dele. (ex.: $5/2$ [ $5=2 \times 2 + 1$ ]; $7/3$ [ $7=3 \times 2 + 1$ ])	
MÚTIPLA-SUPERPARTIENTE	número maior contém em si o menor mais de uma vez e mais de uma parte deste. (ex.: $8/3$ [ $8=3 \times 2 + 2$ ])	

**QUADRO 2** – Resumo das classes de desigualdades numéricas para as consonâncias e dissonâncias.  
FONTE: O autor (2013).

Embora haja cinco classes de desigualdades numéricas, no que concerne à explicação das consonâncias e dissonâncias musicais, Boécio dá importância apenas às três primeiras: a *múltipla*, a *superparticular* e a *superpartiente*,<sup>190</sup> pois as duas últimas (*múltiplo-superparticular* e *múltiplo superpartiente*) são o resultado da combinação das outras.<sup>191</sup> Boécio considera essas proporções porque as duas primeiras, de certa forma, respeitam a natureza numérica, tendendo ao infinito tanto para mais quanto para menos, pois enquanto a proporção *múltipla* respeita a natureza do número crescente ao infinito, a *superparticular* conserva as propriedades do número que diminui ao infinito. A proporção *superpartiente*, por sua vez, excede a simplicidade numérica, mas Ptolomeu a coloca entre as consonâncias.<sup>192</sup>

<sup>190</sup> Cf. *Institutio Arithmetica*, I, 23.

<sup>191</sup> Cf. *De Institutione Musica*, I, 5 e *Institutio Arithmetica*, I, 22.

<sup>192</sup> *De Institutione Musica*, I, 6. Ptolomeu coloca entre as consonâncias somente a proporção *múltipla-superbipartiens*, que é a proporção 8:3 (Cf. CASTANHEIRA, 2009, p.80, nota 66). Sobre o múltiplo *superpartiente*, ver *Institutio Arithmetica* I, 31. Ver também *De Institutione Musica* II, 4; 25-26.

Para definir as proporções numéricas que determinam os intervalos musicais consonantes, Boécio utiliza-se somente das proporções *múltipla* e *superparticular*, pois estas são consideradas proporções *simples*. Como para Boécio as relações numéricas simples são melhor apreendidas,<sup>193</sup> no caso da consonância esta regra também é válida. Boécio afirma que a proporção *múltipla* “parece possuir um papel maior na consonância, enquanto a *superparticular* vem em seguida”,<sup>194</sup> pois estas são consonâncias simples, que têm unidade de medida em comum como o dobro, o triplo, etc. Porém ele diz que a proporção *superpartiente* “é excluída da consonância da harmonia”,<sup>195</sup> porque é composta por números que não têm uma mesma unidade de medida.<sup>196</sup> Assim, nas comparações entre os sons graves e agudos, as consonâncias devem possuir uma unidade de medida comum entre dois termos, que só pode ser conseguida com os múltiplos ou com os divisores de um determinado número em questão, como, por exemplo, quando se consegue a partir dele o seu dobro, triplo, ou quádruplo, ou então sua metade, sua terça parte, e assim por diante.<sup>197</sup>

Embora em um primeiro momento Boécio trate das relações numéricas relativas às consonâncias com nomenclaturas estritamente matemáticas, em seguida ele começa a tratá-las com nomenclaturas referentes às respectivas consonâncias musicais.

Entretanto, isto também deve ser conhecido: que todas as consonâncias musicais consistem na proporção dupla, ou na tripla, ou na quádrupla, ou na *sesquialter*, ou na *sesquitertía*. A que em números é chamada *sesquitertía*, em sons chamar-se-á *diatessaron*. A que em números é chamada *sesquialter*, em sons chamar-se-á *diapente*. A que é dupla nas proporções, nas consonâncias chamar-se-á *diapason*. A que é tripla, *diapason-et-diapente*. A que é quádrupla, *bis diapason*.<sup>198</sup>

Na citação acima, Boécio fornece cinco proporções numéricas que formam as consonâncias, são elas: a proporção dupla, a tripla, a quádrupla, a *sesquialter* e a

---

<sup>193</sup> Ver o tópico 1.1, sobre a noção de *belo* em Boécio.

<sup>194</sup> *De Institutione Musica*, I, 5.

<sup>195</sup> *Id.*

<sup>196</sup> *De Institutione Musica*, I, 29.

<sup>197</sup> *Id.*

<sup>198</sup> *De Institutione Musica*, I, 7.

*sesquitertia*. A proporção dupla equivale ao intervalo de oitava, chamada *diapason*; a proporção tripla equivale ao intervalo de décima terça, chamada *diapason-et-diapente*, resultado da soma dos intervalos de 8ª e 5ª; a proporção quádrupla equivale ao intervalo de duas oitavas, chamada *bis diapason*. O intervalo numérico *sesquialter* (3:2) equivale à 5ª, também chamada *diapente*, e o intervalo *sesquitertia* (4:3) equivale à 4ª, também chamada *diatessaron*. Com efeito, os nomes das consonâncias são baseados nas relações numéricas que as compõem.

Para Boécio, o tom – ou seja, o intervalo *sesquioctava* (9:8) – não é considerado consonante,<sup>199</sup> mas é referido como a menor distância entre dois intervalos de sons. Sendo este intervalo o menor, qualquer outro intervalo menor que ele é chamado por Boécio de semitom, mesmo que não seja a metade exata de um tom inteiro. Boécio explica os cálculos para o semitom nos livros II e III do *De Institutione Musica*, e utiliza as nomenclaturas *semitom íntegro* e *semitom menor* para designar os intervalos menores que um tom.<sup>200</sup> Assim, ao comentar sobre as consonâncias, Boécio utiliza estes conceitos ao definir os intervalos de quarta e de quinta, dizendo, respectivamente, que “*diatessaron* é uma consonância de quatro sons e de três intervalos; consta, pois, de dois tons e um semitom íntegro”,<sup>201</sup> e que “a *diapente* é uma consonância de cinco vozes, de quatro intervalos e de três tons e um semitom menor”.<sup>202</sup>

<sup>199</sup> *De Institutione Musica*, I, 16.

<sup>200</sup> Segundo a teoria musical exposta por Boécio em seu Tratado, o tom resulta da proporção sesquioctava (9:8) aplicada aos sons e não pode dividir-se em partes iguais. No Livro III, 1, Boécio trata amplamente desta questão. Mas em outros trechos, tal como no Livro I, 16, ele aborda o mesmo tema de forma mais elementar. Basicamente, o seu raciocínio segue-se da seguinte forma: dada a proporção 9:8, (i) nenhum número natural cai entre os dois termos [9 e 8]; (ii) multiplicando-se os dois termos por 2, resultaria  $2 \times 9 = 18$  e  $2 \times 8 = 16$ ; (iii) entre o 16 e o 18 só se intercala um número natural, 17, o qual, entretanto, não divide a proporção em partes iguais. Com efeito, o número 17 supera o 16 e é superado pelo 18 em proporções distintas:  $17 = 16 + 1/16$  e  $18 = 17 + 1/17$ . Daí Boécio conclui que das duas diferentes frações resultantes da divisão do tom resultam em semitons não idênticos entre si: o *semitom maior* e o *semitom menor* (*De Institutione Musica*, I, 16). Cálculos e mais explicações sobre o semitom podem ser encontrados no livro II, 1-2, 28-29 e no livro III, 1-2.

<sup>201</sup> *De Institutione Musica*, I, 17.

<sup>202</sup> *Ibid.*, I, 18. Ver mais detalhes sobre essa explicação matemática em *De Institutione Musica* I, 17 e III, 1-2.



NOME DO ACORDE	NOTAS	INTERVALO	RELAÇÃO NUMÉRICA <sup>203</sup>
Quarta= <i>Diatessaron</i>	Quatro	Dois tons e meio	$4/3$ – <i>sesquiertius (epitritus)</i>
Quinta= <i>Diapente</i>	Cinco	Três tons e meio	$3/2$ – <i>sesquialter (hemiolius)</i>
Oitava= <i>Diapason</i>	Oito	Cinco tons e dois semitons	$2/1$ – <i>duplaris</i>
Tom= <i>Tonus</i>	Duas	Um tom	$9/8$ – <i>sesquioctavus (epogdous)</i>

**QUADRO 3** – Relação dos intervalos sonoros de acordo com suas relações numéricas e respectivas nomenclaturas musicais.

FONTE: BRUYNE, 1958, p.341.

A teoria das consonâncias e de suas respectivas proporções numéricas encontra suas bases no episódio de Pitágoras com os martelos, ao qual Boécio faz referência em seu tratado de música. Conta ele que Pitágoras, na preocupação de investigar devidamente as consonâncias, pensava num método que pudesse usar de forma a ter um critério firme e embasado. Relata Boécio:

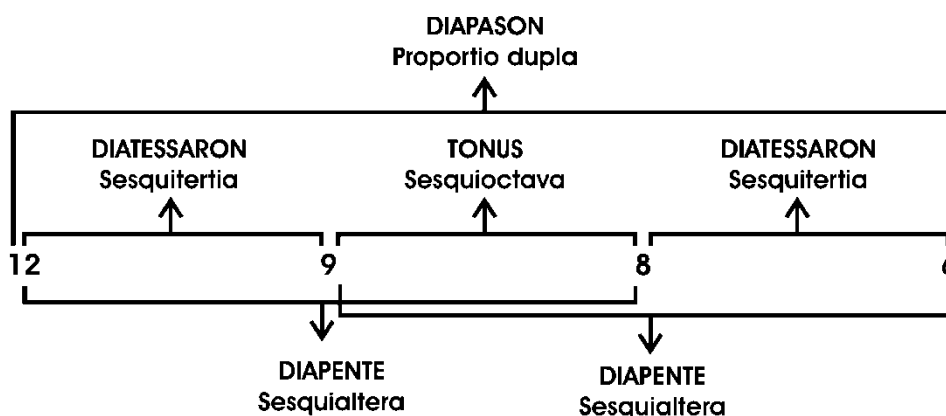
Nesse tempo, ao passar diante da oficina dos ferreiros, [Pitágoras] percebeu, por um tipo de manifestação divina, que os golpes dos martelos de alguma forma emitiam uma certa consonância a partir de sons distintos. Assim, atônito, diante do que há muito tempo investigava, aplicou-se ao estudo e, refletindo longamente sobre o fato, julgou que a diversidade dos sons era causada pela força dos ferreiros: para que isso ficasse mais claro, ordenou que trocassem entre si os martelos. Mas a propriedade dos sons não estava nos músculos dos ferreiros, mas seguiu os martelos trocados. Consequentemente, quando percebeu isso, examinou o peso dos martelos que, por acaso, eram cinco: descobriu que eram duplos no peso os que soavam juntos segundo a consonância *diapason*; também observou que o anterior, que era o dobro do segundo, relacionava-se com o terceiro na proporção *sesquiertia*, com o qual, com efeito, soava como *diatessaron*; o mesmo de antes, que era o dobro do segundo, descobriu relacionar-se com um outro martelo na proporção *sesquialter*, e unia-se a ele na consonância *diapente*; esses dois, aos quais provou-se que o primeiro duplo se relacionava na proporção *sesquiertia* e *sesquialter*, entre si formavam a proporção *sesquioctava*; o quinto foi descartado porque era dissonante de todos. Por conseguinte, ainda que antes de Pitágoras já chamassem as consonâncias musicais de *diapason*, *diapente* e *diatessaron*, que são as consonâncias mínimas, ele foi o primeiro que encontrou, desse modo, em quais proporções se unia esse conjunto de sons.<sup>204</sup>

Então, supondo que os martelos tivessem o peso de 12, 9, 8 e 6, Boécio segue dizendo:

<sup>203</sup> Os termos *sesquiertius*, *sesquialter*, *duplaris* e *sesquioctavus* são de origem latina; já os termos *epitritus*, *hemiolius* e *epogdous* são os correspondentes de origem grega.

<sup>204</sup> *De Institutione Musica*, I, 10.

Os martelos que golpeiam com 12 e 6 unidades de peso, emitiam a consonância da *diapason*, em proporção dupla; o martelo de 12 unidades de peso, frente ao de 9, e o de 8 unidades frente ao de 6, uniam-se na consonância *diatessaron*, segundo a proporção *epitrita*; o de 9 frente ao de 6 e o de 12 frente ao de 8 compunham a consonância *diapente*; o de 9 frente ao de 8 emitia um tom, na proporção *sesquioctava*.<sup>205</sup>



**FIGURA 1** – Desenho esquemático das consonâncias em função de suas relações numéricas, com suas nomenclaturas matemáticas e musicais.  
FONTE: BRUYNE, 1958, p.31.

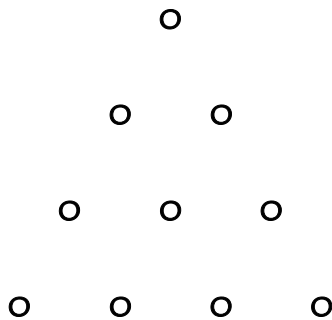
Os intervalos de quarta (diatessaron), quinta (diapente) e oitava (diapason), considerados consonâncias por Pitágoras, referem-se diretamente, conforme explica Tenney, à teoria pitagórica do *tetraktys*.<sup>206</sup> Esta teoria dizia respeito à representação geométrica do número 10 – considerado o número perfeito pelos pitagóricos –, como a soma dos primeiros quatro números inteiros ( $1+2+3+4=10$ ), organizados em uma disposição triangular. Com efeito, de acordo com Chadwick, existem dois elementos na teoria de Pitágoras e de seus martelos: “o conceito de uma harmonia musical cósmica e a veneração pelo número triangular 10.”<sup>207</sup> Assim, todas as consonâncias (quarta, quinta e oitava) tinham suas proporções numéricas formadas somente pelos

<sup>205</sup> *De Institutione Musica*, I, 10.

<sup>206</sup> *Tetractys* é o “termo que designa ao mesmo tempo um conjunto de quatro coisas, uma sequência de quatro números e um princípio de organização: contém potencialmente o número 10, soma dos quatro primeiros números inteiros, e o 10 contém a unidade, fonte de todo número e, portanto, de todas as coisas”. (WYMEERSCH, 1999, p.292-293, tradução nossa).

<sup>207</sup> CHADWICK, H. *Boethius: the consolations of music, logic, theology, and philosophy*. New York: Oxford University Press, 1998, p.90.

quatro primeiros números da dezena, ou seja, pelos quatro números que originavam o número perfeito.<sup>208</sup>

	1
	+
	2
	+
	3
	+
	4
	10

**FIGURA 2** – Desenho esquemático da representação geométrica do número 10.

FONTE: Adaptado de TENNEY, 2010, p.12.

A história dos martelos de Pitágoras que explica a origem das consonâncias é clássica, e segundo consta no tratado de música de Boécio, Pitágoras ainda fez outros experimentos com tubos e taças com água com os respectivos pesos.<sup>209</sup> Com efeito, o que Boécio relata das conclusões de Pitágoras proporciona o entendimento de como se chega às referidas proporções numéricas e suas respectivas consonâncias musicais.

Levando-se em consideração que as relações numéricas simples eram o que geravam as consonâncias, Boécio organizou-as, tendo como critério de ordenação a simplicidade das proporções numéricas das mesmas. É por isto que, para ele, a diapason (oitava) é considerada a primeira consonância, pois é a mais facilmente reconhecida até mesmo por um ouvido desafinado, conforme afirma o próprio Boécio: “não há dúvida de que a consonância diapason é a primeira de todas e supera em alcance, já que excede a todas em seu reconhecimento.”<sup>210</sup> Portanto, ao levar em conta a simplicidade das relações numéricas, Boécio considerou que “as primeiras

<sup>208</sup> TENNEY, 2010, p.12-13. Também em Zarlino, na Renascença, ainda se pode encontrar a concepção de que são considerados intervalos melhores aqueles que são produzidos a partir das propriedades eminentes de um número gerador por excelência. Contudo, ainda que a concepção seja semelhante, a aplicação do princípio é diferente. Com efeito, o número fundamental no século XVI é o 6 (o chamado *senario*) e dele proviriam todas as consonâncias musicais. A mudança da teoria do *tetractys* para a do *senario* resulta na integração dos intervalos de terças (proporções 4/5 e 5/6) e de sextas (proporção 3/5) no rol das consonâncias (WYMEERSCH, 1999, p.305-306).

<sup>209</sup> Cf. *De Institutione Musica*, I, 11.

<sup>210</sup> *De Institutione Musica*, II, 18, tradução nossa.

consonâncias são a *diapason*, a *diapente* e a *diatessaron*”,<sup>211</sup> ou seja, os intervalos de oitava, de quinta e de quarta.

Juntamente com a teoria de Boécio sobre as consonâncias, há ainda a clara referência dele aos diferentes tipos de organização dos sons dentro de uma escala e aos diferentes efeitos psicológicos causados por eles.<sup>212</sup> O modo como são formadas as consonâncias explica os três gêneros musicais: *diatônico*, *cromático* e *enarmônico*.<sup>213</sup>

A partir de todas essas considerações de ordem matemática envolvidas na teoria de Boécio acerca das consonâncias é possível apreender um importante princípio da sua estética: há uma concordância entre a simplicidade das relações que regem a ordenação dos elementos musicais, a apreensão auditiva, o juízo da razão e o deleite estético. Ou seja, quanto mais simples são as relações entre os sons, mais fácil de percebê-las e, conseqüentemente, mais deleitosa será a apreensão. Bruyne é quem formula esta importante conclusão:

A quantidade numérica explica a qualidade musical. Quanto mais simples é a relação, mais harmonioso é o intervalo, já que a razão o compreende com maior rapidez, ao mesmo tempo em que o ouvido o capta com maior facilidade. Assim, pois, a harmonia fundamental é o resultado das relações mais simples em si mesmas e, subjetivamente, as mais fáceis de perceber.<sup>214</sup>

Assim, portanto, a partir das diversas considerações de Boécio sobre a música e matemática, podemos sintetizar que:

1) A base do som, e, conseqüentemente, da música, encontra-se no número e nas proporções numéricas.<sup>215</sup>

2) A definição de consonância e dissonância possui um duplo aspecto: (i) *sensível*, pois a percepção do som é descrita como *agradável* ou *desagradável*, e (ii)

<sup>211</sup> *De Institutione Musica*, IV, 14, tradução nossa.

<sup>212</sup> Sobre os efeitos psicológicos da música tratados por Boécio, ver item 2.2.

<sup>213</sup> Boécio trata dessas questões nos capítulos 21 e 22 do livro I do *De Institutione Musica*. Algumas explicações a mais podem ser encontradas em CHADWICK, 1998, p.93-101. Não é objetivo deste trabalho abordar a formação destes três gêneros musicais e todo seu cálculo matemático, pois isto ultrapassa os limites desta pesquisa.

<sup>214</sup> BRUYNE, 1994, p.70, tradução nossa.

<sup>215</sup> “O agudo é feito de mais movimentos do que o grave e, como neles a pluralidade marca a diferença, é necessário que esta consista numa certa quantidade numérica.” (*De Institutione Musica*, I, 3).

*matemático*, pois a apreciação sonora ocorre também de forma racional, ou seja, através da *inteligência*.<sup>216</sup>

3) A percepção musical está relacionada também ao duplo aspecto sensível e matemático: (i) ao aspecto *psicológico* envolvido na percepção musical, através dos *sentidos*; e (ii) ao aspecto *objetivo* das relações inteligíveis entre os sons, através da *razão*.<sup>217</sup>

4) As consonâncias só são possíveis às relações numéricas simples que possuem unidade comum, ou seja: à proporção (i) *múltipla*, que respeita a natureza do número crescente ao infinito, e à proporção (ii) *superparticular*, que conserva as propriedades do número que diminui ao infinito. Daí, serem consideradas consonâncias somente os intervalos de oitava, quinta e quarta.<sup>218</sup>

5) A partir das considerações de ordem matemática envolvidas na teoria de Boécio acerca das consonâncias é possível deduzir que, para Boécio, a noção de consonância está vinculada, primeiramente, a uma simples relação em termos de “altura” entre os sons e, em segundo lugar, ao efeito psicológico desta relação. Neste sentido, a harmonia musical, objetivamente falando, consiste nas relações numéricas simples aplicadas aos sons, uma vez que elas são mais facilmente compreensíveis, tanto pelo ouvido quanto pela inteligência, sendo, por este motivo, mas deleitosas à apreensão. A partir disso, podemos dizer que há um nexo entre (i) proporções numéricas aplicadas aos sons, (ii) facilidade de apreensão auditiva e racional, e (iii) deleite estético.<sup>219</sup>

---

<sup>216</sup> “A consonância é a mistura de um som agudo e outro grave, que chega aos ouvidos de forma suave e uniforme. A dissonância é a percussão dos sons misturados entre si, que chegam aos ouvidos de forma áspera e desagradável”; “ainda que o sentido do ouvido reconheça também as consonâncias, é a razão que capta o seu valor.” (*De Institutione Musica*, I, 8).

<sup>217</sup> Ver nota anterior.

<sup>218</sup> “[...] todas as consonâncias musicais consistem na proporção dupla, ou na tripla, ou na quádrupla, ou na *sesquialter*, ou na *sesquitercia*. A que em números é chamada *sesquitercia*, em sons chamar-se-á *diatessaron*. A que em números é chamada *sesquialter*, em sons chamar-se-á *diapente*. A que é dupla nas proporções, nas consonâncias chamar-se-á *diapason*. A que é tripla, *diapason-et-diapente*. A que é quádrupla, *bis diapason*.” (*De Institutione Musica*, I, 7).

<sup>219</sup> “Não há dúvida de que a consonância diapason é a primeira de todas e supera em alcance, já que excede a todas em seu reconhecimento.” (*De Institutione Musica*, II, 18).

## 2.2. Música e Afetos

A discussão concernente à relação que existe entre música e afetos (emoções e sentimentos) remonta até à Antiguidade.<sup>220</sup> Platão, Aristóteles, entre outros filósofos antigos, escreveram textos que abordavam a questão da influência musical sobre o caráter humano, e algumas ideias destes pensadores antigos foram sendo assimiladas nos séculos posteriores, em grande parte através da influência de Boécio.

Na presente seção procuraremos expor sucintamente algumas ideias fundamentais de autores antigos que se dedicaram ao tema e, em seguida, analisar de que modo Boécio trata este assunto, que se mostra, ainda hoje, de grande relevância para a estética musical.

### 2.2.1. Da Antiguidade até Boécio

A relação entre a música e os afetos humanos é tratada já pelos pitagóricos, que, além de possuírem uma interpretação matemática da música, também julgavam que a atitude moral de um homem era afetada pelo ritmo e pela tonalidade da música<sup>221</sup> – tida como algo “mágico”, de poder terapêutico –, e, além disso, entendiam que, conforme explica Fubini, “a música tem o poder de restabelecer a harmonia perturbada da nossa alma.”<sup>222</sup>

Segundo Fubini, um dos principais pitagóricos a deixar teorias sobre o *ethos* musical foi Damão de Oa. Ele acreditava que a música possuía uma função catártica que poderia ser exercida de duas formas: educando a alma e também corrigindo suas más inclinações, sendo que tal correção é produzida por uma música que imita, de certa forma, a virtude que se quer inculcar na alma, erradicando, assim, o vício e a má inclinação.<sup>223</sup> O autor ainda diz que tal ideia de Damão foi também assimilada por

---

<sup>220</sup> FUBINI, 2008a, p.30.

<sup>221</sup> TATARKIEWICZ, 2000, p.229.

<sup>222</sup> FUBINI, 2008a, p.72.

<sup>223</sup> Ibid., p.72-73.

Platão, que tinha a música como um dos focos de sua filosofia – ainda que em seus diálogos ela seja tratada sob diferentes pontos de vista, o que torna difícil sistematizar perfeitamente suas ideias sobre a música, pois ora a condena, ora a elogia. Porém, algumas características de seu pensamento são marcantes, tais como a defesa do caráter ético-educacional da música. Para Platão, o prazer proporcionado pela música não deveria ser um fim, mas um meio, pois ela poderia ser usada em benefício da educação dos cidadãos, caso fossem utilizados os modos musicais corretos, que imitassem as virtudes.<sup>224</sup> Em *A República*, podemos encontrar, através da fala de Sócrates, o seguinte pensamento de Platão:

Não conheço as harmonias, mas **consERVE aquela que imite adequadamente os tons e os acentos que convêm a um homem corajoso**, empenhado numa ação de guerra ou em outra ação violenta, e que, suposto que não tenha tido sucesso e vá de encontro aos ferimentos ou à morte ou a qualquer outra desgraça, em qualquer uma dessas circunstâncias, lute contra o destino com coragem e firmeza. **ConsERVE também outra, capaz de imitar um homem empenhado em obra de paz**, não por coação mas por livre escolha. Convém, por exemplo, a um homem que procura convencer um deus com suas preces ou que dá a outros conselhos úteis ou, ao contrário, se mostre ele próprio sensível às preces, às admoestações, às dissuasões de outrem e, em decorrência, bem sucedido sem orgulhar-se por isso, mas que aceite sempre aquilo que lhe acontece com temperança, com equilíbrio e de bom grado. Essas duas harmonias, a enérgica e a voluntária, devem ser conservadas, pois são capazes de imitar em grau supremo quem cai em desgraça e quem tem sucesso, quem é sensato e quem é corajoso.<sup>225</sup>

Vê-se nesta citação a defesa que Platão faz do uso do modo musical correto para manter o equilíbrio, sustentar a virtude e moldar o caráter de uma pessoa. Neste sentido, explica Fubini que, para Platão, a música poderia “ser justificada e admitida, desde que o prazer por ela produzido não aja em sentido contrário às leis e aos princípios da educação.”<sup>226</sup>

Em alguns escritos de Platão também se pode constatar uma preocupação em saber quais seriam os ritmos adequados a uma vida bem regrada e corajosa. Uma música, então, seria considerada boa se ela fosse capaz de reger bem o comportamento de uma pessoa, levando-a em direção à virtude, e se o homem a

---

<sup>224</sup> FUBINI, 2008a, p.73-75.

<sup>225</sup> PLATÃO, *A República*, III, 10, grifo nosso. Tradução Ciro Mioranza. São Paulo: Escala Educacional, 2006.

<sup>226</sup> FUBINI, 2008a, p.74-75.

utilizasse em seu favor, não se tornando escravo dela. É por isto que as harmonias deveriam imitar as virtudes, pois dessa forma auxiliariam o homem ao invés de corrompê-lo, equilibrando seu temperamento:

Não é preciso procurar os ritmos variados, nem as cadências complexas, pelo contrário, é preciso examinar quais seriam os ritmos adequados a uma vida bem regrada e corajosa. Uma vez determinados, é preciso subordinar a cadência e a melodia ao modo de um homem se expressar, em vez de adaptar este à cadência e à melodia.<sup>227</sup>

Para Platão, portanto, a música deve ser capaz de proporcionar ou restaurar o equilíbrio à alma do homem. Assim como uma música enérgica é capaz de fomentar a coragem, uma melodia mais doce é capaz de lhe trazer paz, e outras ainda são propícias à oração.

A doutrina de Platão, conforme Tatarkiewicz, foi retomada por Aristóteles em alguns aspectos, tal como no que diz respeito aos efeitos produzidos pela música sobre o caráter humano.<sup>228</sup>

Na sua obra *Política*, Aristóteles reconhece primeiramente, que a música tem por finalidade o prazer: “Poderíamos dizer que ela serve à diversão e ao relaxamento, tal como o sono ou a bebida, que não são atividades boas em si mesmas, mas são agradáveis e ‘fazem cessar as nossas preocupações’, como disse Eurípides.”<sup>229</sup> Em segundo lugar, Aristóteles indica que além de provocar deleite, a música pode influenciar o caráter do homem:

Mas a música não é apenas procurada como forma de alívio aos esforços do passado, mas também como uma forma de recreação. [...]. Além desse prazer comum, sentido e compartilhado por todos [...], é possível que ela tenha afinal alguma influência sobre o caráter e sobre a alma. Ela deve possuir esse tipo de influência se os caracteres forem afetados por ela. E a realidade dessa influência evidencia-se de diversas maneiras; por exemplo: pelo poder que as canções de Olimpos exercem sobre os jovens; [...]. Além disso, quando ouvimos imitações [de ações] nossas próprias emoções variam em sintonia com a música, mesmo que não tenhamos consciência de seus ritmos e tonalidades.<sup>230</sup>

<sup>227</sup> PLATÃO. *A República*, III, 11.

<sup>228</sup> TATARKIEWICZ, 2000, p.229.

<sup>229</sup> ARISTÓTELES, *Política*, VIII, 5. Tradução de Pedro Constantin Tolens. São Paulo: Editora Martin Claret Ltda, 2007.

<sup>230</sup> ARISTÓTELES, *Política*, VIII, 5.



Em outra passagem, ele explica que, devido ao fato de a música representar os sentimentos, ela pode influir na alma humana de forma a provocar transformações nela:

Os ritmos e as melodias podem representar a raiva e a doçura, como também a coragem e a temperança, e, igualmente, todas as qualidades contrárias a essas, e das demais qualidades de caráter, sem se distanciarem da realidade desses sentimentos, como sabemos por experiência própria, pois ao ouvirmos tais acordes nossas almas passam por verdadeiras transformações. [...]. Algumas canções fazem com que os homens se sintam tristes e graves, como por exemplo, no caso do chamado gênero mixolídio, outras melodias ajudam a relaxar o espírito, e outras ainda produzem um estado de espírito equilibrado, moderado, como que caracteriza o modo dório. A música frígia inspira entusiasmo. [...]. O mesmo princípio aplica-se aos ritmos; alguns têm uma característica de repouso, outros transmitem movimento, e entre esses últimos, alguns se referem a movimentos mais nobres e outros a movimentos mais vulgares.<sup>231</sup>

Para Aristóteles, portanto, “a música tem o poder de influenciar a formação do caráter, e deveria ser introduzida na educação da juventude.”<sup>232</sup> Além do mais, a música, para ele, tinha múltiplas finalidades, tais como: (i) servir à educação; (ii) promover a catarse; (iii) provocar deleite intelectual e relaxamento depois da fadiga do trabalho.<sup>233</sup> Aristóteles defendia a ideia de que todos os estilos musicais poderiam ser empregados, porém não do mesmo modo. Dependendo do fim almejado, a escolha da música poderia variar, pois “cada um é tocado na alma pelas emoções às quais se encontra mais suscetível, e todos têm, de algum modo, a alma renovada em virtude da leveza e do deleite.”<sup>234</sup> Explica Fubini que para Aristóteles não há nenhuma música ou harmonia que seja prejudicial sob o ponto de vista ético, pois a música era vista como um remédio para alma, especialmente se imitasse as paixões ou as emoções das quais o homem desejasse se libertar ou se purificar.<sup>235</sup>

Segundo Tatarkiewicz, outro importante filósofo que tratou da música e dos afetos foi Aristóxeno, discípulo de Aristóteles, pois estudou os aspectos filosóficos da

---

<sup>231</sup> ARISTÓTELES, *Política*, VIII, 5.

<sup>232</sup> Id.

<sup>233</sup> ARISTÓTELES, *Política*, VIII, 7.

<sup>234</sup> Id.

<sup>235</sup> FUBINI, 2008a, p.81.

música e seus problemas técnicos, fazendo também estudos psicológicos e investigações empíricas sobre a música, falando sobre os julgamentos, a percepção e a memória.<sup>236</sup> Dizia Aristóxeno que “para o músico a exatidão da percepção é uma exigência quase fundamental”,<sup>237</sup> pois “a compreensão da música depende dessas duas coisas: da percepção e da memória, pois é preciso perceber o presente e recordar o passado”.<sup>238</sup> Aristóxeno era interessado em compreender as reações psicológicas das pessoas ao ouvirem música, e, diferentemente de outros filósofos, ele reconhece, de certa maneira, a autonomia estética da música<sup>239</sup> ao não fixar sua consideração apenas sobre possíveis implicações morais, mas sobre a contemplação estética por parte do ouvinte.<sup>240</sup>

É possível citar ainda outros filósofos antigos que trataram da relação da música com os afetos de uma forma ou de outra, tais como Sexto Empírico, Teofrasto, Diógenes de Babilônia, Filodemo, entre outros,<sup>241</sup> mas pode-se dizer que Platão, Aristóteles e Aristóxeno representam, em linhas gerais, as linhas principais da estética musical antiga.

Já no ocidente cristão, os Padres do início do Cristianismo chegaram a abordar alguns aspectos psicológicos da música. São Basílio (c.329–c.379), São Nicetas de Remesiana (335–414), São João Crisóstomo (349–407), entre outros, fizeram alguns comentários acerca da ação da música sobre o homem, tanto com relação ao papel pedagógico que ela poderia desempenhar quanto à sua finalidade de proporcionar prazer, animando a alma, espantando a tristeza e afugentando o cansaço.

---

<sup>236</sup> TATARKIEWICZ, 2000, p.226-235.

<sup>237</sup> ARISTÓXENO, *Harmonica* 41 (Marquardt 48) apud TATARKIEWICZ, 2000, p. 238, tradução nossa.

<sup>238</sup> ARISTÓXENO, *Harmonica* 38 (Marquardt 56) apud TATARKIEWICZ, 2000, p. 238-239, tradução nossa.

<sup>239</sup> “Por ter sido o primeiro a estabelecer a especificidade do feito musical, e por haver estudado de forma sistemática seus elementos, Aristóxeno de Tarento pode ser considerado como o pai da ciência da música e da estética musical. É quase vergonhoso reconhecer o pouco que se pôde andar em vinte e quatro séculos, desde as memoráveis *Harmônicas* do grande pensador.” (HURTADO, L. *Introducción a la estética de la música*. Buenos Aires: Paidós, 1971, p.38-39).

<sup>240</sup> Cf. FUBINI, 2008a, p.82-84, FUBINI, 2007, p.82-85 e TATARKIEWICZ, 2000, p.231-232.

<sup>241</sup> Algumas citações desses filósofos sobre o *ethos* da música podem ser lidas em TATARKIEWICZ, 2000, p.239-240.

Para São Basílio, a música exercia um papel pedagógico no ensino da doutrina cristã, já que a suavidade do som ajudaria no aprendizado das coisas úteis à alma. Diz ele:

Ó sábia invenção do Mestre que idealizou uma arte para ao mesmo tempo cantar e aprender coisas úteis; pois desta forma os preceitos ficam impressos com mais força na alma! Na verdade, dificilmente permanece o que se aprendeu de má vontade; o que, pelo contrário, recebeu-se com gosto e suavidade dura mais firmemente em nosso espírito.<sup>242</sup>

Para São Nicetas de Remesiana, a melodia da música cristã deveria ser simples e capaz de provocar compulsão nos corações dos ouvintes. Para isto, tinha de estar isenta de toda influência profana, não devendo imitar as canções do teatro com suas modulações complicadas para o brilho dos atores. Assim como São Basílio, ele também considera que a música é um ótimo instrumento pedagógico, pois o homem retém com muito mais facilidade os ensinamentos pelas vias agradáveis da suavidade das melodias do que pelo rigor da lei.<sup>243</sup>

Ouve-se com agrado enquanto se canta, penetra na alma enquanto deleita, retém-se com facilidade, já que se repete com frequência, e consegue arrancar das mentes humanas pela suavidade do canto o que não podia a austeridade da lei.<sup>244</sup>

Havia também a perspectiva de que o canto também poderia ser utilizado para trazer alívio aos fatigados pelo trabalho, assim como afirma São João Crisóstomo:

Os cantos possuem tão grande atrativo para nossa natureza que secam as lágrimas, acalmam o pranto das crianças de peito, conseguindo adormecê-las. Vedes, de fato, que as babás que as levam nos braços passeiam, embalando-as com cantos infantis, para fazer com que fechem as pálpebras. Também os viajantes que guiam animais sob os ardores de um sol abrasados cantam para suavizar assim as fadigas da viagem. E não somente os viajantes, mas também os agricultores, quando pisam a uva, vindimam ou cultivam a vinha ou se dedicam a qualquer outro trabalho; os marinheiros cantam igualmente enquanto impulsionam seus remos. E as mulheres, quando tecem e separam com a ajuda da lançadeira os fios entremesclados, cantam frequentemente, sozinhas ou todas reunidas em coro. Pois bem, a finalidade a que as mulheres,

---

<sup>242</sup> São Basílio. *Homília in psalmum* 1, 2, em *PG*, 29, 214 apud BASURKO, 2005, p.35.

<sup>243</sup> BASURKO, 2005, p.36.

<sup>244</sup> São Nicetas de Remesiana. *Isaiam*, 5, 1, em *PG*, 56, 57 apud BASURKO, 2005, p.36.

os viajantes, os vindimadores e os marinheiros se propõem com o canto é a de aliviar seu trabalho, pois a alma, graças a estes cantos, suporta sem queixar-se as mais duras fadigas.<sup>245</sup>

Porém, um autor cristão medieval de grande impacto no pensamento posterior e que herdou, de certa forma, ideias dos filósofos antigos acerca do aspecto moral da música, foi Santo Agostinho (354-430).

Em sua obra *Confissões*, Santo Agostinho expõe o seu contato pessoal com a força emotiva da música. De fato, quando Santo Agostinho fala sobre *as tentações do ouvido*, ele discorre sobre o prazer proporcionado pela música e sobre a suavidade das melodias que encantam o ouvido e fomentam a fé dos mais fracos. Ele também fala dos seus temores de ser “seduzido” pela música a ponto de não mais escutar suas letras, tal é o tamanho do seu encanto. Santo Agostinho, de certa forma, sente-se atormentado pela beleza da música quando ele não consegue dominar seus sentidos, ficando eles subjugados ao prazer da música ao invés de subordinarem-se à razão.

Os prazeres do ouvido me prendem e escravizam com mais tenacidade [...]. É verdade que essas melodias exigem não pequeno lugar em meu coração, e querem ser aí admitidas em companhia dos pensamentos que as vivificam, e eu me esforço para conceder-lhes apenas o que lhes convém. Às vezes, parece-me tributar-lhes atenção excessiva; mas, por outro lado, sinto que, se aquelas palavras são cantadas assim, nossas almas são impelidas a um fervor de piedade mais devoto e mais ardente.<sup>246</sup>

[...]. Todavia, quando me lembro das lágrimas derramadas ao ouvir os cânticos de tua igreja nos primórdios de minha conversão à fé,<sup>247</sup> e ao sentir-me agora atraído, não tanto pela música como pela letra dessas melodias, cantadas em voz límpida e modulação apropriada, reconheço de novo a grande utilidade deste costume. Assim, oscilo entre o perigo do prazer e a constatação de seus efeitos salutareis.<sup>248</sup>

Santo Agostinho confessa, portanto, o quanto a música movia sua alma ao deleite pelos sons, ou melhor, pela melodia, já que a música daquela época era

<sup>245</sup> São João Crisóstomo. *Expositio in psalmum* 41, 1, em *PG*, 55, 156-157 apud BASURKO, 2005, p.29-30.

<sup>246</sup> AGOSTINHO, *Confissões*, Livro X, cap. 33, n.49.

<sup>247</sup> Em *Confissões*, no Livro IX, cap.6, n.14, diz Santo Agostinho: “[...]. Quantas lágrimas verti, de profunda comoção, ao mavioso ressoar de teus hinos e cânticos em tua igreja! Aquelas vozes penetravam nos meus ouvidos e destilavam a verdade em meu coração, inflamando-o de doce piedade, enquanto corria meu pranto e eu sentia um grande bem-estar.”

<sup>248</sup> AGOSTINHO, *Confissões*, Livro X, cap. 33, n.50, grifos nossos.

somente cantada, pois estava nas origens do canto ambrosiano.<sup>249</sup> Esta aptidão da música em suscitar emoções teria seu fundamento no fato de os afetos interiores poderem encontrar na música sua semelhança, o que fica claro quando ele diz: “Sinto que todos os nossos afetos interiores encontram na voz e no canto um modo próprio de expressão, como uma misteriosa e excitante correspondência.”<sup>250</sup> Também é clara a ideia de Santo Agostinho de que os prazeres sensíveis proporcionados pela música devem ser regrados e ordenados pela razão: “os sentidos não acompanham a razão, aceitando posição subalterna: tendo sido aceitos apenas para servir a ela, procuram precedê-la e guiá-la.”<sup>251</sup>

Tais são, em linhas gerais, algumas das principais ideias da Antiguidade e do início da Idade Média acerca do aspecto emotivo da música.

### 2.2.2. Boécio e o *ethos musical*

A relação entre música e afetos, ou seja, a questão do *ethos* musical, é tratada por Boécio no Proêmio do *De Institutione Musica*. Neste capítulo ele faz contínua referência às teorias da Antiguidade que tratam da forma como os modos, as melodias e os ritmos musicais afetam as emoções, os sentimentos e o comportamento humano, tanto de forma positiva quanto negativa.

Boécio entende que o ideal para o homem enquanto criatura racional é procurar compreender com a inteligência o modo como os sons musicais relacionam-se entre si, e nisto se funda, por assim dizer, a visão da música enquanto uma *ciência*. Contudo, Boécio não trata a música como uma disciplina meramente especulativa, mas também trata de associá-la diretamente à *moral*. Com efeito, ele reconhece o efeito deleitoso que os sons podem ter sobre a sensibilidade humana e nisto parece se fundar o aspecto moral da música, já que os modos musicais podem exercer, assim,

<sup>249</sup> AGOSTINHO, *Confissões*, Livro IX, cap. 7, n.15, nota 1. O canto ambrosiano é uma forma de cantochão, mais variável que o canto gregoriano (que é mais simples), próprio do Rito Ambrosiano, um dos Ritos da Igreja Católica. Assim como o canto gregoriano, o canto ambrosiano é também monofônico e à *capella*.

<sup>250</sup> AGOSTINHO, *Confissões*, Livro X, cap. 33, n.49.

<sup>251</sup> Id.

influência sobre o comportamento e as disposições interiores das pessoas das mais diferentes idades.

[...]. O mesmo se pode dizer do resto das coisas sensíveis e, acima de tudo, do arbítrio dos ouvidos, cuja força capta de tal modo os sons, que não só forma um juízo a partir deles e reconhece suas diferenças, mas também, com bastante frequência, encontra prazer se os modos são doces e coerentes, e se angustia se, dispersos e incoerentes, ferem os sentidos. Disso resulta que, sendo quatro as disciplinas matemáticas, as outras se dedicam precisamente à busca da verdade, enquanto **a música não só está associada à especulação, mas também à moral. Nada é tão típico da humanidade como relaxar-se com modos doces ou tornar-se tenso com os contrários.** E esse fato não se restringe a uma ocupação ou a uma idade específica, mas se difunde por todas as ocupações; além disso, as crianças, os jovens e até mesmo os velhos são ligados aos modos musicais com espontânea disposição, de forma tão natural que, sem exceção, não há idade que seja contrária ao encanto de uma doce canção.<sup>252</sup>

O modo concreto como se dá esta influência da música no comportamento humano estaria ligado a uma espécie de semelhança entre os movimentos afetivos do homem e as qualidades intrínsecas de uma obra musical. Reconhecer em um objeto exterior uma harmonia de certa forma semelhante àquela que vê em si mesmo seria causa de deleite para o homem. Assim, aquilo que lhe é mais semelhante ser-lhe-ia também mais agradável. Por este motivo é que o ser humano tem inclinação a escutar espontaneamente doces melodias e canções, sem recusá-las, já que naturalmente tende para aquilo que é mais agradável:

Daí, então, pode-se perceber que não é desarrazoado o dizer de Platão: a alma do mundo foi unida de acordo com uma harmonia musical. Consequentemente, **quando nosso interior está coeso e convenientemente ajustado, percebemos o que nos sons está ajustado de forma exata e conveniente e nos deleitamos com isso;** também comprovamos que nós mesmos somos regidos pela mesma semelhança. Essa semelhança é, sem dúvida, agradável, e a dessemelhança é odiosa e repulsiva.<sup>253</sup>

A semelhança produz o deleite e, portanto, a alma tende a ir ao encontro daquilo que reproduz sua harmonia interior.<sup>254</sup> Consequentemente, os sons que não estão em harmonia com a alma, que não lhe são semelhantes, são objeto de repulsa e

---

<sup>252</sup> *De Institutione Musica*, I, 1, grifo nosso.

<sup>253</sup> *Id.*, grifo nosso.

<sup>254</sup> A harmonia interior diz respeito à *música humana*. Para maiores explicações, ver item 1.2.2.

ódio, e ela não se inclina a ouvi-los. Partindo deste princípio, os vícios ou virtudes de uma alma podem ser a chave de aproximação ou de afastamento para uma determinada música. Explicando esta concepção de Boécio, Bruyne afirma que “é a percepção da harmonia objetiva pela harmonia do sujeito que gera o prazer.”<sup>255</sup> Se o indivíduo está em harmonia, em equilíbrio, ou seja, se a *música humana* é harmônica em um indivíduo, ele consegue perceber a harmonia objetiva nas coisas, e isto lhe gera prazer, pois, conforme explica Bruyne, “conhecer é redescobrir algo da própria harmonia na estrutura das coisas” e é agradável perceber a semelhança das coisas, plásticas ou sonoras, consigo mesmo.<sup>256</sup>

No caso da música, em particular, Bruyne propõe que “ao ritmo das coisas corresponde o ritmo do nosso próprio corpo, ao ritmo do organismo responde o ritmo de nossas paixões” e daí que ao se escutar “modos doces e melodiosos experimentamos prazer; que os modos sejam desordenados ou caóticos e nossa impressão se tornará penosa.”<sup>257</sup> Boécio expõe tal concepção aproximando-se da ideia pitagórica de que os números são elementos constituintes de todas as coisas. Diz ele que as mesmas proporções que regem as notas musicais e formam a melodia também regem o estado de nossa alma e de nosso corpo e, assim, portanto, se a *música humana* é regida pelas mesmas proporções da *música instrumental*, pode-se dizer que a música instrumental pode ter participação no equilíbrio da alma humana e nas suas inclinações de maneira direta e significativa.

**O estado de nossa alma e de nosso corpo, como parece, é regulado de alguma forma pelas mesmas proporções com as quais, [...], estão unidos e ligados os arranjos de notas que formam a melodia.** Assim, uma canção doce agrada até mesmo as crianças, enquanto algo áspero e estridente afasta o desejo de escutar. Sem dúvida, todas as idades e sexos experimentam isso; essas categorias, ainda que estejam diferenciadas por suas ações, estão unidas pela mesma atração pela música.<sup>258</sup>

Considerando esta relação de prazer ou de desagrado ao se experimentar uma música com características semelhantes ou opostas às nossas disposições interiores,

<sup>255</sup> BRUYNE, 1958, p.36, tradução nossa.

<sup>256</sup> Id., tradução nossa.

<sup>257</sup> Id.

<sup>258</sup> *De Institutione Musica*, I, 1, grifo nosso.

Boécio chega a citar algumas relações concretas entre certos estados de alma e certas características musicais e também repete a ideia de Platão de que mudanças nos estilos musicais de uma sociedade fatalmente levam a uma mudança nos costumes:

Assim, do mesmo modo, surgem as maiores transformações, inclusive nos comportamentos: **um ânimo lascivo ou se compraz com modos mais lascivos ou, ao ouvi-los frequentemente, torna-se mole e corrompido; pelo contrário, uma mente mais rude ou tem prazer com modos mais incitados, ou se endurece com eles.** É por isso que os modos musicais são designados também com nomes de povos, como o modo lídio, modo frígio... Efetivamente, da mesma forma, a maneira com a qual se compraz cada povo é designada com o mesmo termo: um povo se compraz com os modos apropriados aos seus costumes. Não pode acontecer que o suave se encaixe e simpatize com o austero e o austero com o suave, mas, como foi dito, a semelhança produz o amor e o deleite. Assim, Platão considera também que é preciso evitar ao máximo que se altere algo em torno da música de bom caráter. **Ele nega haver, em uma sociedade, maior subversão de costumes do que perverter progressivamente uma música moral e mensurada.** Se, através de modos mais lascivos, infiltra-se nas mentes algo desavergonhado ou através dos mais rudes, algo feroz e brutal, imediatamente os ânimos dos ouvintes sentem também o mesmo e, paulatinamente, se desviam e não conservam nenhum vestígio de honestidade ou retidão.<sup>259</sup>

Pode-se notar que, para Boécio, quando uma pessoa escuta modos que são semelhantes aos seus ânimos pode: (i) *se comprazer com estes modos*, ou, ao ouvi-los frequentemente, (ii) *se comportar como eles*. Por conseguinte, conforme conclui Bruyne, “cada modo musical tem seu caráter ético”,<sup>260</sup> o que se evidencia, segundo o mesmo autor, nos gostos musicais dos antigos povos:

Os povos decadentes [...] se entregam a modos lânguidos e moles e se comprazem nas melodias da cena do teatro. A menor mudança na música pode trazer consigo as mais graves consequências para os costumes: não nos esqueçamos do parentesco entre a música e a alma.<sup>261</sup>

Embora a alma tenda a ir, portanto, ao encontro daquilo que lhe é semelhante, se ela é exposta frequentemente, de forma imoderada, a um determinado tipo de música, dependendo de sua disposição interior, seu ânimo começa a ser moldado, e há uma mudança de comportamento. Quanto a isto, tanto Platão quanto Boécio pensam da mesma forma, já que para eles a influência do modo musical sobre

<sup>259</sup> *De Institutione Musica*, I, 1, grifos nossos.

<sup>260</sup> BRUYNE, 1958, p.36-37, tradução nossa.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p.37, tradução nossa.



o comportamento de uma pessoa assume grande importância em suas teorias. Para Platão, por exemplo, as harmonias lamentosas<sup>262</sup> “são inúteis até para as mulheres que devem ser equilibradas. Imagine então para os homens!”,<sup>263</sup> e as harmonias moles, jônica e lídia – chamadas também de relaxantes – não possuem serventia alguma para os guerreiros.<sup>264</sup> Neste sentido, a música teria o poder de endurecer ou de amolecer o caráter, ou seja, ela poderia moldá-lo, dissuadi-lo ou reforçá-lo, pois, entrando pelos ouvidos, atinge a mente e a modela:

De fato, nenhuma via ao entendimento acolhe mais princípios do que a dos ouvidos. Portanto, **quando os ritmos e os modos penetram no ânimo através dos ouvidos, não se pode duvidar que afetam e modelam as mentes da mesma maneira.** Isso pode ser observado também nos povos: os mais selvagens se comprazem com os modos mais rudes dos Getas, enquanto os pacíficos, com modos mais moderados, ainda que, nesses tempos, isso quase não exista. Assim, porque a raça humana é lasciva e mole, acaba cativada, sem exceção, com os modos cênicos e teatrais.<sup>265</sup>

Ideia semelhante é também exposta em outro trecho no qual Boécio indica que uma *boa* música é aquela feita com prudência, sendo modesta, simples e viril, composta sobre modos determinados e sem nenhum tipo de novidade ou inovação.

Existiu, em contrário, uma música poderosa e modesta, quando elaborada com instrumentos mais simples; no entanto, quando executada de forma promíscua e variada, perdeu o modo da serenidade e da virtude e, quase caindo na indignidade, conservou muito pouco as suas antigas formas. Por esse motivo, assinalou Platão que de nenhuma forma convinha que as crianças fossem instruídas em todos os modos, senão preferencialmente nos viris e simples. E se deve ter em conta encarecidamente que, **se de alguma forma se altera algo nos modos por meio de mínimas variações, no momento pouco será notado; depois, no entanto, surgirá uma grande mudança, que se infiltrará na alma através dos ouvidos.** Por essa razão, Platão defende que constitui grande defesa de uma sociedade uma música prudentemente ajustada e de mais alta moral, de forma que seja modesta, simples e viril, e não efeminada, rude ou variada.<sup>266</sup>

---

<sup>262</sup> Platão identifica as harmonias lamentosas com sendo a lídia mista, a lídia aguda e outras similares. (PLATÃO. *A República*, III, 10)

<sup>263</sup> PLATÃO. *A República*, III, 10.

<sup>264</sup> Id.

<sup>265</sup> *De Institutione Musica*, I, 1, grifo nosso.

<sup>266</sup> Id., grifo nosso.

Por outro lado, Boécio considera uma *péssima* música aquela cheia de novos elementos, variada, lasciva, efeminada ou rude, feita para agradar os sentidos, pois a raça humana é mole, dada aos modos cênicos e teatrais e, portanto, este tipo de música só exacerbaria esta inclinação do ser humano. Um exemplo deste juízo negativo feito por Boécio acerca das novidades no âmbito do gosto musical é o caso que ele cita de Timóteo de Mileto (447–c.357). Este foi um músico inovador para seu tempo, pois tornou a música mais complexa, inseriu mais cordas na lira e rompeu com as tradições da música que existia anteriormente.<sup>267</sup> Boécio diz que Timóteo, com sua música modificada, começou a corromper as crianças que estavam sob sua guarda, e por isto foi-lhe decretado cortar as cordas supérfluas de sua lira (que tinha onze cordas), voltando a deixá-la com sete cordas:

Esse decreto<sup>268</sup> demonstra o seguinte: os espartanos se indignaram com Timóteo de Mileto porque, ao introduzir uma música mais complicada na mente das crianças, as quais acolheu para educar, estragava-as e as afastava da medida da virtude; também se indignaram porque ele havia trocado a harmonia, que recebera simples, pelo gênero cromático, que é mais efeminado. Tão grande era entre eles a preocupação com a música, que acreditavam que inclusive os ânimos eram governados por ela.<sup>269</sup>

Boécio, em outras passagens, fala sobre o efeito que alguns sons possuem sobre o corpo. Sons da trombeta, por exemplo, elevam os ânimos de quem está em guerra; já os modos mais calmos podem aplacar a ira e mesmo as mentes perturbadas; e os sons ouvidos voluntariamente possuem o “poder” de fazer até mesmo com que o corpo se movimente no mesmo ritmo da canção escutada.

---

<sup>267</sup> P5-PLUTARCO. *Sobre a Música*, c.30. Tradução de Carolina Parizzi Castanheira, 2005.

<sup>268</sup> “Como Timóteo de Mileto, vindo para a nossa cidade, desonrou a música antiga e, rejeitando a melodia da lira de sete cordas, corrompeu os ouvidos dos jovens através da introdução de uma variedade de sons; como, com o aumento das cordas e com a inovação na melodia, tornava a música efeminada e complexa ao invés de simples e uniforme (ao compor sua melodia no gênero cromático no lugar do enarmônico, usando a variação antistrófica); e como, convidado ao Festival de Eleusis em honra de Deméter, compôs um poema impróprio para a ocasião (que descrevia aos nossos jovens as dores de Sêmele no nascimento de Baco, sem a devida reverência e decoro); por tudo isso fica resolvido que os Reis e os Éforos devem censurar Timóteo e obrigá-lo a cortar, das onze cordas, as supérfluas, voltando às sete, para que todos os homens, vendo a severidade da nossa cidade, sejam desencorajados de introduzir em Esparta qualquer coisa que não seja bela, ou que não condiga com a virtude e a honra.” (CASTANHEIRA, 2009, p.58, nota 17).

<sup>269</sup> *De Institutione Musica*, I, 1.

**Acaso não é também manifesto que os ânimos dos que combatem em guerra se engrandecem com o som das trombetas?** E, se é verossímil que uma pessoa possa ser transportada de um estado de ânimo pacífico à loucura e à ira, não é duvidoso que um modo mais modesto pode aplacar a ira e a excessiva paixão de uma mente perturbada. Por quê? Porque quando alguém voluntariamente escuta uma canção com os ouvidos e com sua mente, é levado involuntariamente a reproduzir com o corpo algum movimento similar à canção escutada. E o que dizer do fato de que a própria mente, se recordar, é capaz de reproduzir inteiramente alguma música que tenha escutado?<sup>270</sup>

Em outro exemplo, também falando sobre os efeitos da música sobre o homem, Boécio conta sobre como Pitágoras conseguiu modificar o comportamento de um jovem ébrio excitado pelo modo frígio. Diz Boécio que, a pedido de Pitágoras, o jovem acalmou-se e tornou-se pacífico depois que o modo e o ritmo da música foram trocados:

Pitágoras, cantando um espondeu,<sup>271</sup> tornou mais sossegado e dono de si um jovem ébrio de Taormina, que havia se excitado pelo som do modo frígio [...]. Pitágoras, segundo seu costume, estava examinando o curso noturno das estrelas e, quando percebeu que o jovem, incitado pelo som do modo frígio, mesmo com muitos conselhos dos amigos não queria desistir de seu feito, ordenou trocar o modo e, assim, aplacou o ânimo do jovem enfurecido até um estado de mente muito pacífico.<sup>272</sup>

Essa questão dos efeitos da música sobre o homem que, como foi visto, aparece nos textos de Boécio, encontrou eco em diferentes autores da Idade Média, tais como: Adelardo de Bath (c.1080-c.1152), Johannes Cotto (século XII) e Santo Tomás de Aquino (1225-1274).

Em seu amplo estudo sobre estética medieval, Bruyne apresenta diferentes aspectos do pensamento musical deste período, entre os quais está presente essa questão da relação entre música e afetos. Conforme Bruyne, Adelardo de Bath, por exemplo, reconhece a influência emotiva da música, que faz com que as crianças durmam com as canções de ninar; consola os adultos, dando-lhes alegria ao coração; impõe-se tanto na guerra como na paz; vale para vários domínios (religioso, moral e

<sup>270</sup> *De Institutione Musica*, I, 1, grifo nosso.

<sup>271</sup> Para os gregos, havia três gêneros rítmicos: (i) *igual*, de caráter estável e calmo; (ii) *duplo*, de caráter vivo, ligeiro, mordente; (iii) *sesquiáltero*, de caráter febril e entusiasta. O ritmo espondeu faz parte do gênero igual, composto por duas sílabas longas (REINACH, T. A música grega. Tradução de Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.90-92).

<sup>272</sup> *De Institutione Musica*, I, 1, grifo nosso.

fisiológico); pacifica a alma; contribui para a devoção; e, na medicina, serve para curar certas enfermidades.<sup>273</sup> Johannes Cotto, por sua vez, segundo o mesmo autor, inspirou-se em Boécio para escrever suas teorias musicais. Seu tratado de música é bastante representativo em sua época, tendo por principal interesse o equilíbrio entre a forma e a expressividade musical. Considerava que os modos possuem um modo característico absoluto, cujos sentimentos expressados podem ser deduzidos pela sua estrutura e pelo seu número de ordem.<sup>274</sup>

Mesmo no apogeu da Escolástica, no século XIII, ainda é possível encontrar, em determinados autores, referências ao *ethos* musical tratado por Boécio em seu Tratado de Música. Santo Tomás de Aquino, por exemplo, ao falar sobre música em sua obra *Suma Teológica*, remonta ao pensamento de Aristóteles e de Boécio quando fala sobre o canto no louvor divino:

**Também é verdade que, segundo as diferenças das melodias, as pessoas são levadas a sentimentos diferentes.** A essa conclusão chegaram Aristóteles e Boécio. Por isso, foi salutar a introdução do canto nos louvores divinos para que os espíritos mais fracos fossem mais incentivados à devoção.<sup>275</sup>

A teoria entre música e afetos humanos ainda continuou nos séculos seguintes, dando seguimento também na atualidade. É interessante notar que também autores recentes que se dedicam à psicologia humana sob um viés filosófico parecem corroborar esta concepção transmitida ao longo dos séculos de que a música pode afetar as disposições interiores do homem. O Pe. Chad Ripperger, por exemplo, em sua obra *Introduction to the science of mental health*, aproxima-se bastante das ideias expostas por Boécio.

Segundo Ripperger, a música, por si, não leva a uma boa disposição da alma, mas pode fazer com que a pessoa se disponha a um determinado sentimento, sendo levada, por exemplo, da raiva à calma através do prazer proporcionado pela música.

---

<sup>273</sup> BRUYNE, 1959, p.140-141.

<sup>274</sup> Ibid., p.131-137.

<sup>275</sup> Santo Tomás de Aquino. *Suma Teológica*, II-II, q.91, a.2, grifo nosso. O autor também diz que “o louvor externado pelos lábios é proveitoso para excitar o afeto do coração de quem louva, e para estimular os outros ao louvor de Deus [...]” (*Suma Teológica*, II-II, q.91, a.1, ad.2). Santo Agostinho também fala sobre a capacidade da música levar os espíritos mais fracos à devoção em *Confissões*, Livro X, cap. 33, n.49-50.

O autor aponta que o prazer provocado pela música tem duplo aspecto: (i) *sensitivo*, radicado na própria condição sensorial do som e na capacidade receptiva dos sentidos humanos; e (ii) *intelectivo*, fundamentado na possibilidade de a música ser objeto de uma contemplação ou admiração intelectual.<sup>276</sup>

Esta relação da música com a inteligência, segundo Ripperger, evidencia-se de três formas: (i) pela aptidão que certas músicas têm de provocar um estado de contemplação; (ii) pelo fato de certas músicas moverem a inteligência a compreender algo à qual estão elas ligadas (uma imagem, uma ideia etc.); (iii) pelo fato de, conforme apontam certos estudos, a própria execução musical favorecer o processo de aprendizagem, uma vez que estimula certas áreas específicas do cérebro.<sup>277</sup> Já do ponto de vista sensitivo, Ripperger diz que a música pode afetar o homem de duas formas: (i) nos seus apetites<sup>278</sup>: o *concupiscível*, que move ao que é agradável; e o *irascível*, que move ao que é árduo; e (ii) nos chamados *sentidos internos do homem*.<sup>279</sup> E uma vez que cada um destes apetites possui paixões próprias,<sup>280</sup> se a música move determinado apetite ela pode, conseqüentemente, mover determinadas paixões que residem nestes apetites. Ripperger exemplifica dizendo que uma música

---

<sup>276</sup> RIPPERGER, C. *Introduction to the Science of Mental Health*. Vol. 3. Denton: Sensus Traditionis Press, 2007, p.585-586.

<sup>277</sup> “Estudos modernos estão descobrindo que a execução musical pode contribuir para a aprendizagem. Tocar música aumenta a inteligência por estimular certas partes do cérebro. Outros estudos estão descobrindo que o treino musical aumenta a habilidade matemática, isto é, aumenta a capacidade de uma pessoa de se envolver em raciocínio espaço-temporal. Os Escolásticos sustentavam que o estudo da música é uma ciência (e arte) subalterna à matemática, então eles sabiam que aprender música tinha uma conexão com a formação intelectual.” (RIPPERGER, 2007, p.590, tradução nossa).

<sup>278</sup> Explica Santo Tomás de Aquino sobre o apetite sensitivo: “Sendo o apetite sensitivo uma inclinação que se segue à apreensão dos sentidos, como o apetite natural é uma inclinação que se segue à forma natural, deve portanto haver na parte sensitiva duas potências apetitivas: uma, pela qual a alma é absolutamente inclinada a buscar o que lhe convém na ordem dos sentidos, e a fugir do que pode prejudicar, é a *concupiscível*; a outra, pela qual o animal resiste aos atacantes que combatem o que lhes convém e causam dano, é a *irascível*. Em consequência, se diz que seu objeto é ‘aquilo que é árduo’, pois sua tendência a leva a superar e a prevalecer sobre as adversidades”. (Cf. *Suma Teológica*, I, q.81, a.2).

<sup>279</sup> Conforme a explicação de Santo Tomás de Aquino, o homem possui quatro sentidos internos, sendo eles: o *sentido comum* (*sensus communis*), a *imaginação*, a *memória*, e, por fim, a *potência cogitativa* (Cf. *Suma Teológica*, I, q. 78, a.4).

<sup>280</sup> Conforme a explicação de Santo Tomás de Aquino, o apetite concupiscível engloba as seguintes paixões: o amor, o ódio, o prazer, a dor, a alegria e a tristeza; enquanto que o apetite irascível engloba as seguintes paixões: a esperança, o desespero, o temor, a audácia e a ira. (Cf. *Suma Teológica*, I-II, q.23, a.1).

romântica pode mover o apetite concupiscível e tornar uma pessoa mais amorosa e outro tipo de música pode mover o apetite irascível, tal como certas músicas militares incitam os soldados a lutarem mais.<sup>281</sup>

Considerando, portanto, esta influência da música sobre os apetites e sobre a apreensão sensível do homem, explica Ripperger, enfim, que algumas virtudes, em particular, podem ser afetadas por um contato desordenado e habitual com a música, tais como: (i) a *temperança*, que justamente deve regular os prazeres sensitivos; (ii) a *fortaleza*, que deve impulsionar o homem a vencer obstáculos em vista de um bem árduo (difícil) de se conseguir, (iii) a *prudência*, que regula as decisões e atitudes tomadas; e (iv) o *decoro*, que deve regular o modo como o homem se porta exteriormente, pois, uma vez que uma pessoa se torne habituada a julgar de acordo com o prazer, por não moderar os prazeres da música, é provável que ela passe a agir exteriormente de acordo com os prazeres das paixões ao invés de seguir o arbítrio da razão.<sup>282</sup>

Assim, portanto, se vê que as ideias de Boécio, assim como de autores anteriores a ele, foram desenvolvidas e aprofundadas, sendo até hoje relevantes no estudo filosófico das reações psicológicas provenientes da escuta musical.

A partir das diversas considerações expostas nos textos citados, pode-se propor a seguinte síntese das principais ideias de Boécio acerca da relação entre música e afetos humanos:

1) Há uma espécie de possível semelhança entre os caracteres propriamente musicais, isto é, melodia, ritmo, harmonia, timbre etc., e os movimentos afetivos do homem. Nisto se funda parcialmente o efeito de agrado ou desagrado que

---

<sup>281</sup> RIPPERGER, 2007, p.586, tradução nossa. O mesmo autor chega a destacar os possíveis malefícios que certos tipos de música podem acarretar à saúde mental de alguém: “Porque a música afeta os apetites irascível e concupiscível, jovens e mesmo adultos podem se tornar atados a formas musicais que provocam as emoções. Por exemplo, *soft rock* tende a afetar o apetite concupiscível enquanto que o *hard rock* ou *acid rock* tende a provocar paixões irascíveis. Por causa da instabilidade da vida emocional dos adolescentes devido às mudanças dispostivas no corpo decorrentes da puberdade, por uma questão de saúde mental dos adolescentes, a música que eles escutam deveria ser regulada pelos seus pais. Quando os adolescentes são autorizados a escutar qualquer forma de música que eles querem, na quantidade que eles querem, sua saúde mental é afetada. Isto não significa que eles serão gravemente afetados, mas eles podem.” (Ibid., p.588, tradução nossa).

<sup>282</sup> Ibid., p.589.

determinados tipos de música costumam causar em pessoas com índoles e comportamentos específicos.<sup>283</sup>

2) A escuta constante e habitual de um tipo de música, cujos caracteres sejam bastante característicos de um determinado estado afetivo, podem contribuir ou prejudicar as disposições interiores de uma pessoa, seja exacerbando vícios, seja auxiliando na disposição de virtudes.<sup>284</sup>

3) Os efeitos da música podem ser tanto momentâneos, isto é, causando uma determinada emoção,<sup>285</sup> como permanentes, isto é, causando determinados sentimentos ou estados habituais de temperamento que acompanham a pessoa por um longo tempo.<sup>286</sup>

4) Mudanças nos estilos musicais podem produzir efeitos não só nos indivíduos considerados isoladamente, mas também na sociedade como um todo.<sup>287</sup>

5) Os elementos propriamente musicais que teriam uma relação direta com os efeitos emocionais são: (i) *melodia*,<sup>288</sup> (ii) *ritmo*,<sup>289</sup> e (iii) *timbre*,<sup>290</sup> com aparente

---

<sup>283</sup> “Um ânimo lascivo ou se compraz com modos mais lascivos ou, ao ouvi-los frequentemente, torna-se mole e corrompido; pelo contrário, uma mente mais rude ou tem prazer com modos mais incitados, ou se endurece com eles.” (*De Institutione Musica*, I, 1).

<sup>284</sup> “Quando os ritmos e os modos penetram no ânimo através dos ouvidos, não se pode duvidar que afetam e modelam as mentes da mesma maneira.” (*De Institutione Musica*, I, 1).

<sup>285</sup> “Se é verossímil que uma pessoa possa ser transportada de um estado de ânimo pacífico à loucura e à ira, não é duvidoso que um modo mais modesto pode aplacar a ira e a excessiva paixão de uma mente perturbada.” (*De Institutione Musica*, I, 1).

<sup>286</sup> “Os espartanos se indignaram com Timóteo de Mileto porque, ao introduzir uma música mais complicada na mente das crianças, as quais acolheu para educar, estragava-as e as afastava da medida da virtude.” (*De Institutione Musica*, I, 1).

<sup>287</sup> “Platão defende que constitui grande defesa de uma sociedade uma música prudentemente ajustada e de mais alta moral, de forma que seja modesta, simples e viril, e não efeminada, rude ou variada.” (*De Institutione Musica*, I, 1).

<sup>288</sup> “O estado de nossa alma e de nosso corpo, como parece, é regulado de alguma forma pelas mesmas proporções com as quais, [...], estão unidos e ligados os arranjos de notas que formam a melodia.” (*De Institutione Musica*, I, 1).

<sup>289</sup> “Quando alguém voluntariamente escuta uma canção com os ouvidos e com sua mente, é levado involuntariamente a reproduzir com o corpo algum movimento similar à canção escutada.” (*De Institutione Musica*, I, 1).

<sup>290</sup> “Acaso não é também manifesto que os ânimos dos que combatem em guerra se engrandecem com o som das trombetas?” (*De Institutione Musica*, I, 1).

predomínio do aspecto rítmico, já que parece atuar mais diretamente no corpo humano.

6) Não é possível considerar-se uma autonomia do âmbito estético-artístico em relação ao aspecto ético na música, pois um critério de julgamento para uma obra musical ou mesmo para um determinado estilo deve perpassar sempre pela consideração dos possíveis efeitos benéficos e maléficos sobre a psicologia humana e, conseqüentemente, sobre a vida moral das pessoas.<sup>291</sup>

---

<sup>291</sup> “A música não só está associada à especulação, mas também à moral.” (*De Institutione Musica*, I, 1). Também autores recentes corroboram esta ideia de que as músicas devem ser julgadas levando-se em conta, entre outras coisas, seu caráter moral (Cf. RIPPERGER, 2007, p.591-593).



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho, cujo objetivo foi investigar a estética musical em Boécio, proporcionou-nos observar basicamente quatro pontos: a noção de beleza, a noção de harmonia, a música sonora propriamente dita e a forma como ela influencia nos afetos humanos.

Foi possível verificar que a noção de beleza, para Boécio, está relacionada a dois aspectos: à *Beleza Eterna* e à *beleza das criaturas*. A Beleza Eterna, ou seja, Deus, é o Sumo Bem, a Pura Beleza, a fonte de verdadeira felicidade humana e o fim último do homem. Já a beleza das criaturas é composta de três características: *superficialidade*, porque diz respeito ao aspecto exterior das coisas; *efemeridade*, porque diz respeito ao caráter passageiro das coisas vistas e ouvidas; e *apreensibilidade*, porque a beleza refere-se também à capacidade do homem em captá-la através dos sentidos e da inteligência. Em Boécio, também há uma estreita relação entre beleza e harmonia – no sentido de ordem entre elementos – uma vez que seu conceito de beleza está ligado à teoria pitagórica, que é fundamentada no número, na proporção e na medida. Essas concepções de Boécio acerca do belo foram encontradas em duas de suas obras: *Topicorum Aristotelis Interpretatio*, que faz alusões à superficialidade e à apreensibilidade da beleza de um objeto; e *De Consolatione Philosophiae*, que alude especialmente à Beleza Divina e aos bens efêmeros. Através dessas colocações, podemos considerar que Boécio define a beleza como “certa proporção entre os membros” e “forma agradável à consciência intuitiva”.

Observamos que, da mesma forma que os teóricos antigos, Boécio também possui um conceito bastante amplo de música, próprio dos medievais, que vai além da música sonora. Seu conceito de música é utilizado como sinônimo de harmonia, ou seja, no sentido de disposição e regência dos elementos em ordem e equilíbrio. Baseado neste conceito, Boécio, em *De Institutione Musica*, considera três tipos de música: *cósmica*, *humana* e *instrumental*. Subjacente às suas ideias haveria, ainda, um quarto tipo de música denominada *divina*, que diz respeito ao modo como Deus governa todas as coisas com ordem e sabedoria. Boécio trata da música sonora propriamente dita, ou seja, daquela produzida pelos instrumentos (música

*instrumental*), principalmente em sua obra *De Institutione Musica*. A música produzida pela voz não é explicitamente enquadrada neste tipo de música, porém, acreditamos que ao falar da música instrumental, Boécio também englobe o canto, uma vez que na Idade Média a música vocal era preponderante. Os outros tipos de música – *cósmica* e *humana* – podem ser encontrados com bastante frequência, como exemplos para suas reflexões filosóficas, em sua obra *De Consolatione Philosophiae*, sendo também possível encontrar nesta mesma obra algumas alusões que parecem referir-se à chamada *música divina*.

*De Institutione Musica* de Boécio é um tratado extremamente teórico, de cunho matemático-filosófico. Analisando-o, foi possível encontrarmos princípios estéticos nesta obra relacionados às consonâncias musicais. Para Boécio, a base do som, e por consequência, da música, está fundamentada nos números e nas proporções numéricas. Suas definições de consonância e dissonância levam em conta dois aspectos: *sensível*, pois a percepção do som é descrita como *agradável* ou *desagradável*; e *matemático*, pois a apreciação sonora ocorre através da inteligência. Considerando que somente as proporções *múltipla* e *superparticular* constituem as consonâncias musicais, Boécio classificava como tais somente os intervalos de quarta, quinta e oitava, chamados, respectivamente, de *diatessaron*, *diapente* e *diapason*. Esta concepção acerca das consonâncias – que perdurou na Idade Média e, inclusive, na Renascença – gira em torno do nexo existente entre (i) proporções numéricas aplicadas aos sons, (ii) facilidade de apreensão auditiva e racional, e (iii) deleite estético.

Observamos também que outro tema abordado por Boécio em *De Institutione Musica* diz respeito aos efeitos psicológicos da música. Sobre este tema, os escritos de Boécio manifestam clara influência dos pensadores antigos, especialmente no que se refere à: (i) capacidade de a música, de certa forma, representar, através do ritmo, melodia e timbre, as disposições interiores da alma humana; (ii) estreita relação entre estética e moral, já que a música pode influenciar o caráter e o comportamento do homem. Também foi possível notar que este tema, por ser interessante e intrigante ao mesmo tempo, ainda continua sendo desenvolvido por meio de autores mais recentes, no âmbito psico-filosófico.

Ao concluirmos esta pesquisa, entendemos que um estudo posterior poderia aprofundar a relação estreita entre música e afetos, utilizando-se da pesquisa experimental no campo das emoções, porém fazendo uso desse arcabouço de teóricos antigos. Outro ponto para estudos posteriores poderia ser um estudo mais amplo acerca do desenvolvimento da concepção pitagórica da música ao longo da história da música ocidental.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO. **Contra os Acadêmicos, A ordem, A grandeza da alma, O mestre.** Tradução Agostinho Belmonte. Coleção Patrística, vol. 24. São Paulo: Paulus, 2008.

ARISTÓTELES. **Órganon: Categorias, Da Interpretação, Analíticos Anteriores, Analíticos Posteriores, Tópicos, Refutações Sofísticas.** Tradução Edson Bini. 2ª Edição. Bauru: EDIPRO, 2010.

\_\_\_\_\_. **Poética.** Tradução, textos complementares e notas de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

\_\_\_\_\_. **Política.** Tradução de Pedro Constantin Tolens. São Paulo: Editora Martin Claret Ltda, 2007.

AQUINO, T. **Compêndio de Teologia.** Tradução, notas e prefácio de D. Odilão Moura, OSB. 2ª Edição. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

\_\_\_\_\_. **Suma Teológica: A Bem-Aventurança – Os Atos Humanos – As Paixões da Alma.** Volume 3. Parte I-II. Questões 1-48. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

\_\_\_\_\_. **Suma Teológica: A Criação – O Anjo – O homem.** Volume 2. Parte I. Questões 44-119. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

\_\_\_\_\_. **Suma Teológica: Justiça – Religião – Virtudes Sociais.** Volume 6. Parte II-II. Questões 57-122. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

BASURKO, X. **O canto cristão na tradição primitiva.** São Paulo: Paulus, 2005.

BAYER, R. **História da Estética.** Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

BOÉCIO, A. M. T. S. **A Consolação da Filosofia.** Traduzido do latim por Willian Li. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_\_. **Institutio Arithmetica.** Estudo, edição e tradução de María Asunción Sánchez Manzano. León: Universidad, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 2002.

\_\_\_\_\_. **Tratado de Música.** Prólogo, tradução, notas e apêndices de Salvador Villegas Guillén. Madrid: Ediciones Clásicas, 2005.

\_\_\_\_\_. **Escritos (Opuscula Sacra).** Tradução, introdução, estudos introdutórios e notas de Juvenal Savian Filho. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOEHNER, P.; GILSON, E. **História da Filosofia Cristã.** 9ª Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

BRUYNE, E. **Estudios de Estética Medieval: de Boécio a Juan Escoto Erígena**. Vol. 1. Madrid: Gredos, 1958.

\_\_\_\_\_. **Estudios de Estética Medieval: Época Románica**. Vol. 2. Madrid: Gredos, 1959.

\_\_\_\_\_. **Historia de la Estética**. Vol 2. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1963.

\_\_\_\_\_. **La estética de la Edad Media**. Madrid: Visor. 2ª Edição, 1994.

CASTANHEIRA, C. P. **De Institutione Musica, de Boécio – Livro I: Tradução e Comentários**. 154 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

CHADWICK, H. **Boethius: the consolations of music, logic, theology, and philosophy**. New York: Oxford University Press, 1998.

CHAMBERLAIN, D. Philosophy of Music in the Consolatio of Boethius. **Speculum**, Cambridge, v.45, n.1, p.80-97, jan. 1970.

CHMTL – Center for the History of Music Theory and Literature. Disponível em: <[http://www.chmtl.indiana.edu/tml/6th-8th/6TH-8TH\\_INDEX.html](http://www.chmtl.indiana.edu/tml/6th-8th/6TH-8TH_INDEX.html)>. Acesso em 30/5/2012.

COELHO, C. D. **Antropologia como itinerário para a felicidade no *De Consolatione Philosophiae* de Boécio**. 150 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

DAHLHAUS, C; EGGBRECHT, H. **Que é a música?** Lisboa: Texto e Grafia, 2009.

ECO, U. **Arte e Beleza na Estética Medieval**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FERREIRA, G. A. **Dicionário de Latim-Português**. Porto: Porto Editora, [sd].

FUBINI, E. **Estética da Música**. Lisboa: Edições 70, 2008a.

\_\_\_\_\_. **La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX**. Madrid: Alianza Música, 2007.

\_\_\_\_\_. **Música y Estética em la Época Medieval**. Pamplona: EUNSA, 2008b.

GILSON, E. **A filosofia na Idade Média**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HUGON, E. **Os princípios da filosofia de São Tomás de Aquino: as vinte e quatro teses fundamentais**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

HURTADO, L. **Introducción a la estética de la música**. Buenos Aires: Paidós, 1971.

JOLIVET, R. **Vocabulário de Filosofia**. Rio de Janeiro: Agir, 1975.

\_\_\_\_\_. **Curso de Filosofia**. Rio de Janeiro: Agir, 1968.

LUPI, J. O Belo e o Número: Plotino e Agostinho. In SOUZA, D. G. **Amor Scientiae**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002, p.393-403.

MARITAIN, J. **Introdução Geral à Filosofia**. 12ª Edição. Rio de Janeiro: Agir, 1978.

OTT, L. **Manual de Teologia Dogmática**. Barcelona: Herder, 1969.

PETRETTO, M. A. *Consonantiae dissonantia nel De Institutione Musica di Boezio*. Sandalion, Sassari, v.26-28, p. 215-237, 2007.

PLATÃO. **A República**. Tradução Ciro Mioranza. São Paulo: Escala Educacional, 2006.

\_\_\_\_\_. **Diálogos II**: Giórgias (ou da retórica), Eutidemo (ou da disputa), Hípias Maior (ou do belo), Hípias Menor (ou do falso). Tradução, textos complementares e notas de Edson Bini. Bauru: EDIPRO, 2007.

\_\_\_\_\_. **Filebo**. Disponível em: <<http://pensamentosnomadas.files.wordpress.com/2012/04/27-filebo-o-prazer-a-vida-bonita.pdf>>. Acesso em 26/06/2012.

\_\_\_\_\_. **O Banquete**. Edição bilíngue. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: ed.ufpa – Editora da Universidade Federal do Pará, 2011.

\_\_\_\_\_. **O Sofista**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Disponível em: <<http://pensamentosnomadas.files.wordpress.com/2012/04/25-sofista.pdf>>. Acesso em 26/06/2012.

\_\_\_\_\_. **Timeu-Crítias**. Tradução do grego, introdução e notas de Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

PLOTINO. **Tratado das Enéadas**. Tradução, apresentação, introdução, notas e ensaio final de Américo Sommerman. São Paulo: Polar Editorial, 2002.

PS-PLUTARCO. **De musica**. Tradução, introdução e notas de Carolina Parizzi Castanheira. [Monografia de conclusão de curso, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005].

REINACH, T. **A música grega**. Tradução de Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RIPPERGER, C. **Introduction to the Science of Mental Health**. Vol. 3. Denton: Sensus Traditionis Press, 2007

SAVIAN FILHO, J. *Introdução geral*. In BOÉCIO. *Escritos (Opuscula Sacra)*. Tradução, introdução, estudos introdutórios e notas de Juvenal Savian Filho. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

\_\_\_\_\_. Boécio e a ética eudaimonista. *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, São Paulo, n.7, p. 109-127, fev. 2005b.

SILVEIRA, D. M. S. *Os conceitos de Felicidade e Beatitude em De Consolatione Philosophiae de Severino Boécio*. 139 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia Medieval) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2007.

TATARKIEWICZ, W. *Historia de la estética: I. La estética antigua*. Madrid: Akal, 2000.

\_\_\_\_\_. *Historia de la estética: II. La estética medieval*. Madrid: Akal, 2007.

\_\_\_\_\_. *História de la estética: III. La estética moderna 1400-1700*. Madrid: Akal, 2004.

TENNEY, J. *A History of 'Consonance' and 'Dissonance'*. New York. Excelsior Music Publishing Company, 2010.

TOMÁS, L. *Música e filosofia: estética musical*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.

VITRÚVIO. *Tratado de arquitetura*. Tradução do latim, introdução e notas M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

WYMEERSCH, B. La musique comme reflet de l'harmonie du monde. L'exemple de Platon et de Zarlino. *Revue Philosophique de Louvain*. Louvain, Tomo 97, n.2, p. 289-311, 1999.